



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O Berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea

Paulo Henrique Barbosa Souza Chagas

Orientação: Eduardo José Tavares Lopes

Mestrado em Música

Área de especialização: *Interpretação*

Dissertação

Évora, 2016

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de Música

2016

Paulo Henrique Barbosa Souza Chagas

O Berimbau de Naná Vasconcelos na música contemporânea

Dissertação apresentada na Universidade de Évora para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Música, com especialização em Interpretação, sob orientação científica do Doutor Eduardo José Tavares Lopes, professor do Departamento de Música da Universidade de Évora.



Dedico esse trabalho aos meus avós Maternos e Paternos

Agradecimentos

Agradeço a Deus por essa realização.

A meu pai e minha mãe, que sem eles nada disso seria possível.

Ao meu irmão, por estar sempre ao meu lado na vida e na música.

A minha irmã, por toda sua confiança e por acreditar sempre no meu potencial profissional e pessoal.

A Isabel e a Odete, por toda a ajuda, acolhida e bons momentos durante todo o período dos estudos.

Ao meu amigo Felipe Figueiredo, por ter estado sempre ao meu lado me apoiando com sua confiança, amizade sincera e lado emocional.

Aos meus amigos João Geraldo e Marcelo Murta, por todo apoio e confiança, amigos que levo para toda a vida.

Ao meu orientador Eduardo Lopes, pela sábia orientação, pelas partilhas de conhecimentos e experiências, confiando em meu trabalho desde o início.

Aos professores da Escola de Música de Évora.

Aos meus professores do Brasil, Eliana Sulpicio e Luiz Fernando, que sempre acreditaram no meu trabalho.

A Mariana Bracarense, por todo seu conforto transmitido desde minha chegada em Portugal.

A Virgínia Comazzetto, por ter dividido e vivido momentos importantes comigo.

A todos os amigos portugueses e brasileiros, por todo convívio e partilha cultural.

E a todos que dedicam suas vidas à música.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar a técnica desenvolvida no Berimbau pelo percussionista Naná Vasconcelos em suas composições e, através da escrita, compara-la com a técnica do Berimbau contemporâneo. Será apresentada também a transcrição da música “Mundo Verde” presente no álbum *Fragmentos* (1997) destacando-a como sendo mais uma peça para o repertório solo deste instrumento.

Palavras-chave: Berimbau, percussão contemporânea, Naná Vasconcelos, música contemporânea.

Naná Vasconcelos's Berimbau in contemporary music.

Abstract

This work aims to present the technique developed in Berimbau by percussionist Naná Vasconcelos in his compositions and, through writing, compare it the technique in contemporary Berimbau. It will also be presented the transcript on the song "Green World" of the album *Fragments* (1997) highlighting it as one more piece for solo repertoire of the instrument.

Key words: Berimbau, contemporary percussion, Naná Vasconcelos, contemporary music.

LISTAS DE FIGURAS

<u>Figuras</u>	Nº Pág.
Figura 1: 1. Berimbau-de-boca, 2.Berimbau-de-bacia, 3.Berimbau.	17
Figura 2: Berimbau-de barriga.	18
Figura 3: Berimbaus Berra-boi (Gunga), Médio e Viola.	19
Figura 4: São Bento Grande pelo mestre Bimba.	28
Figura 5: Banguela pelo mestre Bimba.	28
Figura 6: Amazonas pelo mestre Bimba.	28
Figura 7: Cavalaria pelo mestre Bimba.	29
Figura 8: Iuna pelo mestre Bimba.	29
Figura 9: Angola pelo mestre Canjiquinha.	29
Figura 10: São Bento Grande pelo mestre Canjiquinha.	29
Figura 11: São Bento Pequeno pelo mestre Canjiquinha.	29
Figura 12: Banguela pelo mestre Canjiquinha.	30
Figura 13: Cavalaria pelo mestre Canjiquinha.	30
Figura 14: Samba de Angola pelo mestre Canjiquinha.	30
Figura 15: Muzenza pelo mestre Canjiquinha.	30
Figura 16: Angolina pelo mestre Waldemar.	30
Figura 17: São Bento Grande pelo mestre Waldemar.	31
Figura 18: São Bento Pequeno pelo mestre Waldemar.	31
Figura 19: Banguela pelo mestre Waldemar.	31
Figura 20: Iuna pelo mestre Waldemar.	31
Figura 21: Santa Maria pelo mestre Waldemar.	31
Figura 22: Toque São Bento Grande pelo mestre Bimba.	33

Figura 23: São Bento Grande pelo mestre Canjiquinha.	33
Figura 24: Transcrição feita por Galm (2004) de Ideias Rítmicas executadas por Naná na música <i>O Berimbau</i> .	34
Figura 25: Transcrição da primeira sessão do Berimbau na faixa <i>Tema de Tostão</i> (Milton Nascimento disc-1970).	35
Figura 26: Transcrição da segunda sessão do Berimbau na faixa <i>Tema de Tostão</i> (Milton Nascimento disc-1970).	36
Figura 27: Transcrição do Berimbau de <i>O Homem da Sucursal</i> feita por Beyer (2004).	36
Figura 28: Transcrição da <i>Introdução</i> da música <i>O Berimbau</i> feita por Beyer (2004).	41
Figura 29: Regiões das notas executadas por Naná.	42
Figura 30: Excertos das variações de sequências de notas rápidas em <i>O Berimbau</i> .	43
Figura 31: Excertos das variações de sequências de notas rápidas em <i>Mundo Verde</i> .	43
Figura 32: Transcrição de rulos presente em <i>O Berimbau</i> .	43
Figura 33: Transcrição dos rulos feito na Cabaça.	44
Figura 34: Excerto do efeito na música <i>O Berimbau</i> , transcrição de Beyer (2004).	44
Figura 35: Efeito na verga do instrumento.	45
Figura 36: Ritmo executado no Berimbau na seção A.	47
Figura 37: Primeira melodia cantada sendo feita em <i>falsete</i> .	49
Figura 38: Segunda melodia cantada.	49
Figura 39: Duas últimas variações das melodias cantadas.	50
Figura 40: Transição feita no Berimbau que antecede a seção B.	50
Figura 41: Ritmo característico da seção B e sua diminuição no compasso 4/8.	51
Figura 42: Ritmo da seção B ¹ e sua extensão.	51
Figura 43: Material de finalização da seção B ¹ .	52
Figura 44: Linha do chocalho que mostra o controle de dinâmica e a necessidade de troca de instrumentos.	54

Figura 45: Ritmo feito no Berimbau na peça “ <i>Cadencia para Berimbau</i> ” (1980).	57
Figura 46: Forma como é apresentado os materiais na peça <i>Música para Berimbau e Fita Magnética</i> .	58
Figura 47: Trecho onde o compositor pede o uso de uma Lima.	58
Figura 48: Trecho onde o compositor pede o uso de um Arco.	59
Figura 49: Exemplo do trecho onde é usada a baqueta de metal com sulcos na peça <i>Íris</i> (2001).	59
Figura 50: Rulos entre a corda e a madeira.	60
Figura 51: Trecho onde o berimbau é tocado na posição tradicional, porém muito distantes dos toques tradicionais do instrumento na capoeira.	60
Figura 52: Indicação das intervenções dos ritmos da capoeira presente na peça.	63
Figura 53: Indicação do Berimbau usado na Horizontal feita pelo compositor.	64
Figura 54: Exemplo onde o Caxixi aparece sendo tocado a solo e em seguida com a Fita magnética.	65

Índice

1. Introdução	11
2. Contextualização do Berimbau	15
3. Naná Vasconcelos	20
4. Análise dos estudos de caso.....	25
4.1 Toques do Berimbau	26
4.2 A técnica de Naná.....	34
4.3 Mundo Verde	46
5. O Berimbau na música contemporânea	53
6. Conclusão	68
Referências Bibliográficas.....	70
ANEXOS.....	76

1. Introdução

A ideia do desenvolvimento dessa dissertação teve início em setembro de 2015 após analisar artigos e alguns trabalhos sobre o compositor e percussionista Naná Vasconcelos. Com isso percebemos que muito pouco se tem relatado sobre sua técnica bem como sua contribuição para a difusão do Berimbau nas outras vertentes musicais destacando a música contemporânea. Existem relatos e trabalhos já feitos que mostram o grandíssimo trabalho do percussionista, relatando sobre sua trajetória de vida e sobre algumas composições durante sua carreira, porém não existem trabalhos especificando sobre a sua técnica no instrumento, nem destacando sua importância para o desenvolvimento do Berimbau no ambiente contemporâneo, bem como sua comparação e possíveis reflexos nesse cenário. Após reflexões sobre o possível desenvolvimento dessa pesquisa e ainda com o percussionista vivo, foram coletadas informações e levantamentos bibliográficos em busca de traçar alguns caminhos para o desenrolar da mesma, porém complicações no estado de saúde do músico impossibilitou um contato mais próximo com o mesmo, que sempre se colocou a total disposição para entrevistas e discussões. No início de março de 2016, por tristeza da comunidade musical e de todos, Naná veio ao falecimento, mas, porém teve seu legado reconhecido ao mais alto nível nos mais importantes meios transitáveis da música dos tempos atuais. Sendo assim, o presente trabalho que aqui será apresentado, é mais uma forma de mostrar a toda comunidade musical sua dedicação com a música, tendo como destaque a grande contribuição e repercussão desenvolvida pelo percussionista nas outras vertentes da música feita para o Berimbau.

Com base no desenvolvimento da percussão nas últimas décadas, fazendo que a mesma tivesse uma contribuição de extrema significância para a música contemporânea e em suas outras vertentes, percebe-se o seu uso cada vez mais comum pela diversidade de sonoridades e pela enorme gama de explorações de timbres que os diversos

instrumentos de percussão possibilitam. Nessa reflexão, conseguimos compreender que a percussão (aqui dizendo dos instrumentos), tem uma facilidade de trânsito nas diferentes áreas da música, podendo até mesmo ser uma ponte de ligação entre essas diferenças musicais.

A prática da música no século XX deu início a um caminho onde compositores eruditos se distanciaram das tradições impostas por séculos passados em volta do tonalismo, sendo assim, começou a ser desenvolvida e pensada em uma nova linguagem que de início, como porta de entrada, surgiu pela música atonal. A música moderna acaba se solidificando dando origens a novos caminhos e novas formas de se pensar a mesma e, que não foi muito bem aceita pelos ouvintes e críticos nos anos iniciais, pois estavam desmontando uma tradição imposta por séculos passados (o tonalismo). Tal intervenção da música moderna foi (de certa forma) barrada pelo surgimento da indústria cultural, que tornou fácil o acesso de reprodução musical por meio das gravações e das rádios.

Ainda sobre a indústria da cultura, Kerr (2011) diz que “*Essa segunda revolução – trazida pela(s) música(s) da cultura industrial – marcou a divisão entre arte musical elevada – a da alta cultura, de alguma elite, a chamada música erudita ou clássica –, e a arte popular – do povo, da baixa cultura*”. Dentro dessa divisão conseguimos ver uma possível filtragem do fazer artístico musical, tanto da parte dos ouvintes como dos artistas que compõem essas duas vertentes, assim sendo, e direcionando para o foco desse trabalho, o desenvolvimento dos trabalhos dos músicos e compositores da atualidade, normalmente estão dentro desses possíveis padrões determinados entre o erudito ou arte popular, porém em uma análise mais específica conseguimos ver a facilidade dos instrumentos de percussão em transitar nesses dois meios, onde são muito aceitos no cenário popular englobando culturas populares bem como os estilos desenvolvidos e que hoje compõem a *mainstream*. Da mesma maneira, os instrumentos percussivos também tiveram uma grande repercussão na música moderna que já foi referida aqui e que ainda é praticada nos teatros e salas de concertos.

Refletindo agora sobre o início do desenvolvimento formal dos instrumentos percussivos na música ocidental, como forma de clarear o entendimento do “desenrolar percussivo” até os dias atuais, o início da percussão veio acontecer através do uso dos

tímpanos, quando ela (a percussão) foi inserida no repertório sinfônico. Hashimoto (2003) a seguir descreve sobre a introdução da percussão nesse cenário.

A introdução da percussão na orquestra sinfônica ocorreu em 1675 através da inclusão dos tímpanos pelo compositor francês Jean Baptiste Lully, em sua ópera “Thesee”. Apesar de possíveis evidências do uso dos tímpanos nas orquestras inglesas desde 1604 e do uso dos tímpanos na peça “Psyche” de Matthew Locke, possivelmente datada de 1673, a peça que causou maior impacto sem dúvida nenhuma foi a de Lully.

Dessa forma, a percussão seguiu sendo trabalhada e aperfeiçoada passando nas mãos dos mais conhecidos compositores da história como J. S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, Tchaikovsky, Mahler, Ravel, Stravinsky dentre muitos outros aqui não citados. Com todo esse aperfeiçoamento da percussão e o seu desenvolvimento nas mãos dos compositores, chega-se então ao século XX onde se começa a pensar numa nova proposta de linguagem musical e que resultou numa busca de sons e timbres nunca ouvidos para agregar a essa nova música que estava por vir.

Stravinsky no início do século (1918) compôs uma peça que marcou muito essa nova forma de se pensar sobre o uso da percussão, escrevendo assim a *História do Soldado*, peça de câmara onde a percussão desenvolve papel solista usando seis diferentes tipos de instrumentos, sendo tocados por um único percussionista compondo um pequeno *set* de percussão múltipla. “*História do Soldado*” (1918) foi escrita para seis instrumentos além da percussão, sendo eles violino, contrabaixo, trompete, trombone, clarineta, fagote e percussão¹. Posteriormente Edgard Varèse em 1931, compõe a primeira peça escrita para grupo de percussão, marcando assim o início do caminho independente da percussão contemporânea².

Após Stravinsky e Varèse, a música para percussão passa a ser desenvolvida fora dos contextos orquestrais, aumentando o fluxo de composições de músicas de câmaras e interpretações solos. Com o aumento dessa prática, músicos assim como os compositores, começam a se dedicar na exploração de novos timbres e logo percebem que a percussão possibilita sons que contribui muito para esse cenário. Um número elevado de novos instrumentos não convencionais passa a fazer parte das performances e em grupos de música de câmara desta época. Hashimoto (2003) descreve obras

¹ Lang, Morris. A Journey to the Source on L’Histoire du Soldat. Percussionist, winter 1965 citado por Hashimoto, F. A. A (2003).

² Sua primeira composição usando percussão foi Ionisation (1931). Varèse teve outras composições onde também explorou percussão, como é o caso das peças Ameriques (1920-21), Hyperprism (1922) dentre outras.

importantes que se referente a esse novo pensamento da percussão e aponta uma importante obra que destaca essa nova instrumentação usada;

“Ballet Mecanique” é um dos melhores exemplos e talvez um dos mais significantes trabalhos do século XX, bem como dos conceitos da “machine music” e do uso da percussão. Sua estréia ocorreu em 1926, no Theatre des Champs Elysees em Paris. Sua primeira audição na América aconteceu em 1927, no Carnegie Hall em New York, sob a batuta de Eugene Goossens. Escrita originalmente para 8 pianos, 4 xilofones, bells, gongos, bigornas e tambores, ela faz uso de dois motores de avião. É uma das primeiras vezes que músicos e máquinas ao vivo aparecem em performance no mesmo palco. (Antheil citado por Hashimoto, 2003, pág. 32)

Assim como instrumentos não convencionais passaram a ser usados nessa prática que chega até os dias atuais, a inserção de instrumentos presentes das mais diferentes culturas também adentra nesse cenário. É possível encontrar peças para tais instrumentos que começaram a fazer parte desse *cânone*, como por exemplo, a peça *Bongo 0* (1982) de Roberto Sierra que foi escrita para Bongo e que usa linguagens musicais e técnicas características de seu ambiente, intercalando novas técnicas aplicadas neste mesmo. Outro exemplo é a peça “*To the Gods of Rhythm*” (1994) para Djembe e voz do compositor e percussionista Nebojša Jovan Živković, nesta peça ele faz uma mistura da tradição musical Africana junto com a melodia dos ritmos e cantos Balcãs, onde ele diz que essa essência foi baseada em músicas da Igreja Ortodoxa Sérvia aplicada junto com o Djêmbé³. Uma peça que teve também muita repercussão entre os percussionistas foi a peça *Temazcal* (1984) do compositor mexicano Javier Alvarez escrita para Maracas e eletrônica. *Temazcal* dialoga com a cultura virtuosística desse instrumento tradicional latino, mostrando sua evolução para a música moderna usando a técnica e diálogo performático com a eletrônica.

Em relação a instrumentos brasileiros nesse ambiente contemporâneo, podemos citar como exemplo peças como *Bear talk* (2002) de N. Scott Robinson escrita para Duo de pandeiros de samba e também a peça *Caxixando* (2002) de Ricardo Souza escrita para o instrumento Caxixi, que é uma espécie de chocalho muito usado na região norte e nordeste do Brasil. Assim como outros instrumentos, o Berimbau também passa a ser usado com essa finalidade, surgindo assim peças para grupos de câmara e obras a solo.

³ Informações retiradas do site <http://www.zivkovic.de> data de acesso: 16/05/2016.

Este trabalho vai abordar um entendimento histórico sobre a trajetória do Berimbau e seu distanciamento do cenário da capoeira, direcionando para o trabalho do percussionista Naná Vasconcelos, que desenvolve e cria sua significativa linguagem musical neste instrumento. Dentro dessa linguagem e se prendendo nas referências bibliográficas selecionadas, serão mostradas formas de pensamentos usadas pelo percussionista e, que a mesma tem possíveis ligações com a linguagem desenvolvida no mesmo instrumento no cenário contemporâneo. Peças de grande importância do repertório contemporâneo para o Berimbau serão abordadas nesta dissertação, mostrando o desenvolvimento técnico do virtuosismo e suas explorações sonoras extraídas das partes do instrumento. Seguindo o desenvolvimento desse trabalho, tal exposição de material será comparada com as técnicas desenvolvidas por Naná no Berimbau, destacando a forma como ele explorava e desenvolvia suas composições e, destacando ainda, a transcrição da música *Mundo Verde* (1997) feita pelo percussionista e que agrega o quadro de músicas solo contemporâneas para este instrumento.

2. Contextualização do Berimbau

Um dos instrumentos mais primitivo da história, denominado também em outras culturas como *Arco musical*, esteve presente em diversas civilizações espalhadas por todos os continentes, existindo evidências do mesmo estar em uso desde 15.000a.c segundo Abbe Breuil (Baines, 1969 citado por Shaffer) onde ele (arco musical) aparece em pinturas de caverna identificada no sudeste da França. Por ser um instrumento presente em várias culturas, é normal que este instrumento tenha diferenças fisiológicas e sonoras de um lugar para o outro, porém sua estrutura na grande maioria dos casos é composta basicamente de uma vara (ou verga como denominada em algumas pesquisas) e um cordão, arame ou corda de algum instrumento.

O *Berimbau* ou *Arco Musical* como assim chamado atualmente, também é identificado por outros nomes mundo a fora, determinando como foco o Ocidente e, especificando no continente Africano e Americano, enfatizamos aqui que o foco dessa

pesquisa não é relatar um estudo antropológico aprofundado sobre o instrumento, mas sim enfatizar e relatar um pouco sobre a sua origem em questão. Diante da variedade de nomes que será apresentada a seguir, a priori vamos definir um nome fixo para este instrumento e assim, de momento, o caracterizar como “Arco Musical” para facilitar melhor o direcionamento do estudo a ser tratado. Sendo assim, em África segundo Mason (1987), o Arco Musical nos diversos países do continente foi identificado por alguns nomes como *Samuius*, *Gubo*, *Hunga*, *N’Kungo*, *Wedsa*, *Bobre*, *Kinada*, *Zedzi Lava*, *A-Pagola*, *Pagola*, *Kolove* e *Vuhudendung*. Na América do Norte o mesmo foi identificado como *Mawahellis*, *Thlin-Thli-no-me*, já na América Central onde foi muito usual assim como na América do Sul, o Arco Musical foi identificado como *Sambi*, *Pandigurao*, *Gorokikomo* e *Burumbumba* (Rego, 1968). No Brasil a mesma derivação deste instrumento é identificado como *Berimbau*, *Urucungo*, *Oricungo*, *Uricungo*, *Rucungo*, *Berimbau-de-Barriga*, *Gobo*, *Marimbau*, *Bucumbumba*, *Gunga*, *Macungo*, *Matungo*, *Rucumbo*⁴.

Não existem relatos de uso do Arco Musical por povos indígenas antes da colonização, uma vez que existem poucos registros dessa civilização antes desse feito ocorrente na história do Brasil. Pesquisas apontam que com a colonização e a falta de mão de obra para trabalhos pesados pelo fato dos indígenas não suportarem os trabalhos de escravidão da época, começaram a importar para o Brasil escravos de origem africana e seus descendentes (Shaffer, 1977). Consequentemente o fluxo intenso de escravos influenciou nos campos da cultura brasileira e que com o desenrolar dos tempos de colonização, começaram a surgir manifestações culturais dos povos africanos.

Foi registrado posteriormente por pesquisas de historiadores e musicólogos o aparecimento do Berimbau (Arco Musical) em território brasileiro, assim afirma Rodrigues (2010, pág. 170) em uma passagem escrita pelo pesquisador Dr. Pereira da Costa onde descreve o aparecimento deste instrumento numa prática musical da época⁵.

Celebravam os africanos as suas festas com danças e cantorias acompanhadas de instrumentos musicais, fabricados e exclusivamente usados por eles, além

⁴ Oneyda Alvarega. Música Popular Brasileira, Editora Globo, Porto Alegre, 1960; pág. 312. Citado por Rego (1968).

⁵ Revista N. 54. Pág. 23. do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco. Revista do IAHGP Nº 38 de 1900. Disponível em <http://www.iahgp.com.br/RIAHGP/RIAHGP_38_1900.pdf>

das castanholas, bater de palmas côncavas, e de diferentes formas de assobios por eles inventados com muita variedade. Esses instrumentos eram: o Atabaque ou Tabaque, espécie de tambor, porém quadrado e muito estrepitoso; Canzá, feito de cana com as extremidades fechadas pelos gomos da mesma cana e com orifícios; Marimba, formada de dois arcos semi-circulares e com coités em cujas bases colocavam uma espécie de tecla de madeira sobre a qual batiam com um pausinho ao modo de vaqueta; o Marimbão, que não sabemos se é um outro instrumento diferente deste último; Matungo, uma cuia com ponteiros de ferro harmônicamente dispostos; e os Pandeiros e Berimbãos que adotaram.

No Brasil foi feito um levantamento de 4 tipos diferentes de Berimbaus que segundo Shaffer (1977) foram o Berimbau-de-boca, o Berimbau-de-Barriga, o Berimbau ou Berimbão (vindo da Europa) e Berimbau-de-bacia.

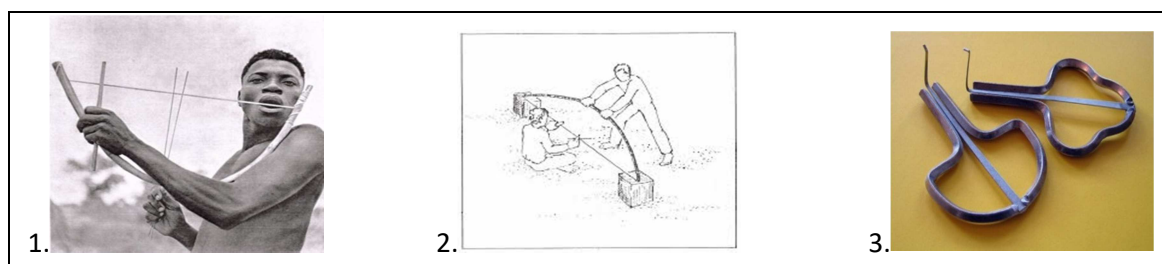


Figura 1: 1.Berimbau-de-boca, 2.Berimbau-de-bacia, 3.Berimbau

Neste trabalho, o foco será o Berimbau-de-Barriga, que foi o instrumento que teve maior repercussão mundial. A composição deste instrumento descrita por Shaffer (1977) já no contexto da capoeira, diz que o mesmo é composto de uma vara flexível de madeira, sendo que antigamente (tempo do Mestre de capoeira Pastinha), era usada apenas uma madeira flexível e que posteriormente adotaram a madeira Biriba pela sua resistência de envergadura. Complementando ainda o instrumento, é usado um arame (ou um fio de aço) e que antigamente no lugar do mesmo era usado cordas feitas de materiais naturais como cipó, lãs, etc e fazendo a caixa acústica do instrumento é usada uma Cabaça.

O Berimbau-de-barriga é segurado na mão esquerda, junto com a pedra ou moeda (dobrão), cuja função é mudar a altura da nota fundamental do instrumento assim

como realizar outros efeitos com a corda, principalmente no Berimbau contemporâneo que será apresentado no decorrer deste trabalho. O Berimbau-de-barriga, normalmente é percutido com a mão direita usando uma baqueta fina de madeira ou até mesmo de outro material e junto com a baqueta se segura o instrumento Caxixi, que é uma espécie de chocalho em forma de cesto feito de palha trançada, contendo em seu interior sementes, búzios, pedrinhas ou conchas de praias variando muito de mestre para mestre, sendo este um instrumento construído artesanalmente. A Figura 2 ilustra as partes do instrumento e a forma de manuseio do mesmo, porém as características do seu som bem como as notações, serão apresentadas nos capítulos posteriores deste trabalho.

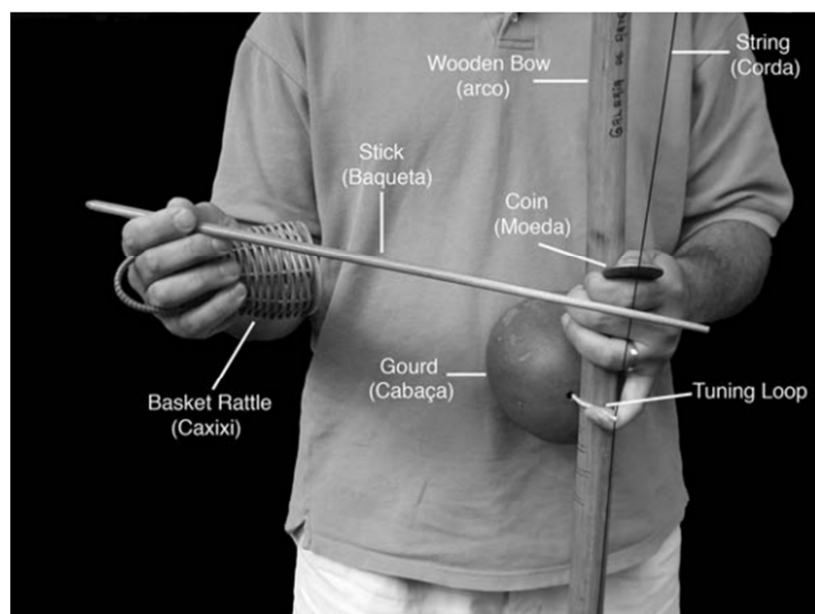


Figura 2: Berimbau-de barriga⁶

Este instrumento (Berimbau-de-barriga) foi muito desenvolvido no cenário da capoeira, tornando-o principal instrumento dessa atividade e que ficou conhecido com o nome de *Berimbau*. Nas rodas de capoeira existem três diferentes tipos de Berimbaus como aponta Simões (2008);

Há três berimbaus: o berra-boi (alguns o chamam de gunga), que tem o som mais grave e é considerado o mestre da roda - geralmente quem o toca é o

⁶ Imagem de Amy M. Yarbrough, gráficos de Eric A. Galm 2008.

mestre ou alguém mais próximo do mestre, levando em consideração a hierarquia (com o sentido de mais experiência e sabedoria) na capoeira; o médio que tem o som médio e o viola com o som mais agudo.

E ainda complementa sobre a função do mesmo dizendo;

Cada berimbau tem seu toque específico a ser feito. O resultado desse conjunto sonoro resultará em cenas de movimentos corporais predominantemente lentos, mas os movimentos rápidos e com maior amplitude articular acontecerão nos devidos momentos, a depender do ritmo ditado pelos berimbaus. (Idem)

Ou seja, o Berimbau nas rodas de capoeira que ditam o que vai acontecer e como será o jogo (se lento ou rápido) e cada um dos três Berimbaus (Berra-boi, médio e viola) executam uma variação do mesmo toque fazendo a complementação um do outro, ditando assim o andamento do jogo na roda.



Figura 3: Berimbaus Berra-boi (Gunga), Médio e Viola⁷.

A repercussão mundial do Berimbau junto com seu desenvolvimento saiu dos toques criados pelos mestres de capoeira, onde tais toques foram aplicados em outros

⁷ Foto retirada de Simões, 2008, pág. 65.

contextos sendo reformuladas novas técnicas e variações dos mesmos. De início, alguns percussionistas brasileiros usavam o Berimbau para mostrar e evidenciar essa instrumentação brasileira fora das rodas de capoeira, tal prática inicial sempre esteve ligada aos toques tradicionais da capoeira e era usada como forma de identidade do país. Percussionistas como Airto Moreira, Dom um Romão, Guilherme Franco, Paulinho da Costa, dentre outros, usaram o Berimbau e seus toques característico (ou toques muito similares ao da capoeira) em diversas gravações com bandas no cenário musical mundial. Outros percussionistas usaram o Berimbau em contextos diferentes da capoeira, como foi o caso de Naná Vasconcelos e Okay Temiz que desenvolveram e expandiram a sua técnica. Temiz, por sua vez, fez um grande trabalho exploratório nesse instrumento e que agregou muitos efeitos, microfones, arco de violino, pedais de efeitos, além de desenvolver uma técnica de segurar o instrumento diferente da técnica convencional. Já Naná explorou o instrumento de uma forma mais orgânica, vendo como um instrumento solo, onde aprimorou a técnica pelo lado virtuosístico e musical, trabalhando o instrumento em sua essência, sem o uso de recursos externos ao tradicional usado no instrumento. Desta forma surge a proposta original de Naná Vasconcelos no Berimbau, desenvolvendo uma nova vertente e uma nova forma de enxergar e estruturar esse instrumento, tanto pelo lado de execução, de composição e de musicalidade expressiva.

3. Naná Vasconcelos

Com uma carreira internacionalmente conhecida, junto das muitas premiações recebidas dos trabalhos que fez e participou, Naná durante sua carreira foi eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana Down Beat. Nascido em 1944 na capital Pernambucana Recife, Juvenal de Holanda Vasconcelos sempre foi mais conhecido como Naná Vasconcelos. Tocando com seu pai em Cabarés, aos 12 anos, seu primeiro contato com a percussão foi tocando ritmos cubanos com os

instrumentos Maracas e os Bongôs. Alguns anos depois Naná consegue comprar uma Bateria e assim ter seu primeiro contato com o Jazz. Em Beyer (2007), Naná afirma, [...] *I began to listen to a lot of American jazz through the radio station Voice of America. My heroes were people like Ornette Coleman, Thelonious Monk, and Dave Brubeck.*

Tais influências levaram Naná a tocar ritmos na bateria com fórmulas de compassos não muito usuais no contexto em que vivia no Brasil como, por exemplo, fórmulas de compassos de cinco, sete, nove, etc, levando-o a ganhar um concurso de Bateria por tal diferença e facilidade em trabalhar com este tipo de material. Seu primeiro contato com o Berimbau como afirma em entrevista⁸, foi entre os anos de 1964 - 1965 durante sua participação num teatro musical no Brasil chamado *A Memória dos Cantadores*, onde o espetáculo era sobre as culturas em torno do Norte e Nordeste brasileiro, que retratava a cultura musical das regiões como o Ceará e Amazonas, além dos estados nordestinos como a Paraíba, Alagoas e Bahia. Por fim, nesse teatro musical, a capoeira representava a música do estado Baiano e que levou assim Naná a ter contato com o instrumento Berimbau.

Sua carreira teve outro direcionamento quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde conheceu o músico/compositor Milton Nascimento e que assim gravou dois álbuns. Após gravações com Milton, em 1970, Naná segue para Argentina para fazer parte do grupo do saxofonista de Jazz Gato Barbieri, onde realizaram a priori uma turnê pelo país e posteriormente nos Estados Unidos e Europa. Após fim da turnê, o percussionista fixa residência em Paris por cinco anos, lá ele grava o álbum *Africadeus* (1971 - 1972), álbum onde o Berimbau já aparece com outra proposta musical e performática. Durante sua estada em Paris, Naná conhece o pianista e compositor Egberto Gismonti, músico este que estabelece grande parceria durante oito anos, que resultou em três álbuns: *Dança das Cabeças* (1977), *Sol do Meio-Dia* (1978) e *Duas Vozes* (1984). De volta aos Estados Unidos, formou o conceituado grupo *CoDoNa* com os músicos Don Cherry e Colin Walcott e realizou turnê e gravações com a banda do guitarrista Pat Metheny⁹. De mente aberta para a música, Naná sempre foi um músico muito versátil e criativo, trabalhando com instrumentos brasileiros e agregando muitos objetos não usuais em *sets* de percussão na época, como tambores africanos (*Talk drums*), pinicos, chocalhos artesanais dentre outros. Sua mente criativa mostrou uma

⁸ Beyer, G. 2007

⁹ Release website Naná Vasconcelos, consultado no dia 12/04/2016.

nova visão da percussão, sendo considerado por muitos críticos um percussionista exótico, tal exotismo e criatividade fez com que atuasse em trilhas sonoras de filmes como “Procura-se Susan Desesperadamente”, de Susan Seidelman, estrelado por Rosanna Arquette e Madonna, e “Down By Law”, do cultuado diretor Jim Jarmusch, além de “Amazonas”, de Mika Kaurismäki¹⁰.

No decorrer dos anos atuando fora do Brasil, sua criatividade musical foi compartilhada com músicos de diversas áreas, tal diversidade levou a percorrer inúmeros festivais pela Europa e Estados Unidos. Em meio a muitas experiências musicais, Naná considerava sua música criativa, que flui num cenário alternativo, ou seja, uma música que seguia a criatividade e improviso que transitava entre diversos cenários musicais e em contextos muito diferentes um dos outros. Em entrevista ele relata essa diversidade em que atuava;

Um dia eu tocava com o Pat Metheny, que era um grupo pop de jazz rock. Ai, depois eu ia tocar com o CoDoNa ou com o Egberto Gismonti, uma coisa orgânica, acústica, e seguia para a escandinávia para tocar com o Jan Garbarek. Sua música é baseada no folclore norueguês, não tem ritmo, percussão e, então eu tinha de compor o ritmo e manter a música norueguesa. Esses desafios assim, eu acho a maior escola do mundo. Apreendi muita coisa, até como utilizar o silênico e fazer com que vire percussivo¹¹.

Em 1984, com o grande movimento hip-hop em alta, Naná começa a dialogar com essa área que até então era desconhecida para ele. Seu primeiro contato com os músicos do Bronx nova-iorquino (região onde era desenvolvido com relevância o hip-hop), não teve muito sucesso com o uso de seus instrumentos de percussão exóticos usados no Jazz, ocorrendo um bloqueio inicial por partes dos praticantes do *Breakdance*¹². Sendo assim e tentando ganhar credibilidade e entrar nesse fluxo, levou-o a ter contato e a usar como uma nova ferramenta a bateria eletrônica (*Drum Machine*), sendo esse um instrumento que dialogava com esse meio. Posteriormente a essa fase inicial de aceitação e de adaptação com o hip-hop do Bronx, tal prática acabou desencadeando numa tour pela Europa e que mais tarde torna-se mais sólida resultando no álbum *Bush Dance* (1986), álbum esse que gerou uma grande repercussão pelos

¹⁰ Release website Naná Vasconcelos, consultado no dia 12/04/2016.

¹¹ Entrevista publicada do website: <<http://www.brasileiros.com.br>> feita pelo colunista Luiz Chagas em 2004. Data de acesso: 27/05/2016.

¹² Estilo de dança de rua desenvolvido nos Estados Unidos na década de 1970.

críticos ao observar um dos maiores percussionistas da época usando a percussão eletrônica em seu *set* de percussão.

Em meios a inúmeros trabalhos na Europa, Estados Unidos e Japão, Naná fazia uso da percussão brasileira destacando sua musicalidade e inovando com sua instrumentação. Nos mais diferentes tipos de trabalhos feitos enquanto viveu na Europa, podemos dar destaque nos trabalhos realizados com *Jan Garbarek* (saxofonista norueguês) e o grupo *CoDoNa* (formado pelos músicos Collin Walcott, Don Cherry e Naná Vasconcelos). Em trabalhos feitos com o saxofonista norueguês, Naná em contato com sua música aprendeu a usar o espaço (como exemplo, as notas longas feitas por Garbarek) e o silênico na percussão, revelando um diálogo em que se observa o poder de criação e respeito percussivo em meio a um estilo de música que exige muita sensibilidade. As experiências em *CoDoNa* foram relatadas por Naná como sendo as situações mais imprevisíveis de sua vida, pois era um ambiente de junção entre culturas e diálogos musicais, com o uso de uma instrumentação diferenciada entre os integrantes do grupo e sendo realizados muitos improvisos. O diálogo musical na formação de *CoDoNa* acontecia com a diversidade de timbres dos instrumentos Tablas, Sanza (Kalimba), Trompete, Cítara, Guitarra, Berimbau, Cuíca, Caxixis, Talking Drum, Agogôs, Cowbells além de muitos outros. Tal projeto levou várias premiações e reconhecimentos mundo a fora e alguns críticos afirmam que *CoDoNa* foi o pioneiro do que chamam atualmente de *World Music*.

A diversidade de trabalhos de Naná se estende em uma vasta lista de artistas como Pat Metheny, Sergio Mendes, Chico Freeman, Chaka Khan, Talking Heads, Paul Simon, Jan Garbarek, Arild Andersen, Codona, Akiko Yano, Leon Thomas, Gary Thomas, Jack DeJohnette, Zbigniew Seifert, Oliver Nelson, Andy Summers, Fredy Studer, Trilok Gurtu, Carly Simon, Mukai Shigeharo, Andy Sheppard, Woody Shaw, B. B. King, Masahiko Satoh, Ryuichi Sakamoto, David Sanborn, George Ohtsuka, Jim Pepper, Mara, Jon Hassell, Gipsy Kings, Don Cherry, and Egberto Gismonti¹³.

Muitos desses trabalhos foram realizados com a gravadora ECM Records que tem sua sede em Munique - Alemanha. A gravadora ECM Records teve e tem uma grande importância nos trabalhos de Naná e de muitos outros músicos da atualidade, pois é uma gravadora muito aberta a receber novas propostas e novos pensamentos

¹³ Robinson, N. Scott, *Modern Drummer* 24, no. 7 (July 2000), 98-102, 104, 106, 108.

sobre a música contemporânea e jazz, estando totalmente integrada a reprodução e difusão da música moderna. Com esse conceito, muito do trabalho de Naná bem como sua atuação com a percussão, foi registrada e difundida com o apoio da ECM Records. Chagas (2004) relata a propagação de um dos trabalhos de Naná com Egberto Gismonti realizado nesta gravadora dizendo:

Foi na ECM que surgiu *Dança Das Cabeças*, gravado por Naná e Egberto, em 1976, premiado na Inglaterra como pop, nos Estados Unidos como folclórico e na Alemanha como erudito. Foi disco do ano pela Down Beat, revista especializada em jazz. Rendeu diversos outros prêmios e uma turnê mundial – que não passou pelo Brasil lógico¹⁴.

Naná sempre desenvolveu o Berimbau fora do Brasil, afirmava que tinha medo de tocar o instrumento em seu país por conta de sua tradição cultural em meio à capoeira, onde ele podia ser visto com uma pessoa que queria mudar a tradição ou ser visto como desrespeito a mesma, sendo assim, quase todo seu trabalho com o instrumento foi desenvolvido fora do país e somente depois, com boa parte do trabalho já estruturado no instrumento, o mesmo é apresentado no Brasil mostrando que o Berimbau pode ir muito além do cenário da capoeira. Em Beyer (2007) é relatado tal pensamento do percussionista:

That was scary at first, because the berimbau in Brazil is capoeira. And capoeira is a tradition, and nobody can fool around with tradition—a tradition you must respect, because it has to do with religion, with Africa. I was scared to play berimbau differently because people would say, “Oh, you are messing with tradition.” So I started to play these solos more outside of Brazil, rather than inside.

Após muitos trabalhos realizados e lançados fora do Brasil, Naná a partir de 1994 começa a direcionar seus trabalhos para o seu país de origem e lança alguns álbuns como: *Contando Estórias* (1994), *Contaminação* (1999), *Minha Lôa* (2001), *Chegada* (2005), *Trilhas* (2006) e *Sinfonias & Batuques* (2010). Neste último álbum é explorado muito a percussão brasileira e a cultura popular, usando ritmos e sons feitos na água, além de trabalhar com o Maracatu¹⁵, grupos de crianças e uma instrumentação muito diversa. Tal trabalho, o álbum *Sinfonias & Batuques* (2010), levou o percussionista a

¹⁴ Entrevista publicada do website: <<http://www.brasileiros.com.br>> feita pelo colunista Luiz Chagas em 2004. Data de acesso: 27/05/2016.

¹⁵ Manifestação musical da cultura folclórica do estado de Pernambuco.

ganhar o prêmio *Grammy Latino*, na categoria “Melhor Álbum de Música de Raízes Brasileiras Regional” em novembro de 2011. Nos últimos 15 anos, Naná esteve à frente da abertura do carnaval de Recife, onde reunia mais de 500 integrantes batuqueiros de vários grupos de Maracatu e que se juntavam em uma grande cerimônia que acontecia em prol da cultura pernambucana.

Diante de todo o trabalho realizado em prol da cultura brasileira, em 2015, Naná foi convidado a receber o título de “Doutor Honoris Causa” da Universidade Federal Rural de Pernambuco sendo o mesmo equiparado a um título de Doutor de uma Universidade, dando ao percussionista os mesmos direitos e privilégios¹⁶. Este breve panorama da trajetória de Naná mostra como foi importante o trabalho deste percussionista sendo ele reconhecido mundialmente nos diferentes meios. Sua forma de manusear a percussão e de expandir seus horizontes musicais teve como influência a ideia visual presente em Heitor Villa-Lobos nas suas *Bachianas Brasileiras*, que expressa muito à cultura brasileira através de uma imersão sonora nas identidades do Brasil. Naná quis mostrar através da música os sons do Brasil, usando como ferramenta a percussão, fazendo música de uma forma visual, surgindo assim a sua necessidade de explorar os sons e os instrumentos que usava em suas performances sendo um deles o Berimbau.

4. Análise dos estudos de caso

As análises dos estudos de casos vão ter como ponto principal, uma panorâmica de trechos da música *Mundo Verde* do álbum *Fragmentos* (1997) interpretada por Naná Vasconcelos e, assim levar a refletir sobre pontos da mesma como técnicas de execução, efeitos e estruturas rítmicas em obras no Berimbau contemporâneo. Naná contribuiu para a projeção do Berimbau no mundo e de certa forma para a difusão do mesmo em

¹⁶ Website da Universidade Federal Rural de Pernambuco, consultado no dia 08/04/2016.

outras vertentes da música, sendo de extrema valia uma análise dos pontos principais usados por ele.

Mostrando o Berimbau de Naná como instrumento solo, a ideia é destacar trechos dos trabalhos dele e comparar com trechos já escritos para Berimbau em obras contemporâneas e evidenciar que sua maneira de pensar no instrumento já esta mais a frente do que era pensado em sua época, dando destaque na sua visão de contemporaneidade.

4.1 Toques do Berimbau

Dentro da capoeira a exploração do Berimbau sempre foi “limitada”, ou seja, suas variações rítmicas sempre foram criadas de uma maneira mais básica comparada com a exploração desenvolvida posteriormente no instrumento, como vai ser mostrado nos próximos capítulos.

Os toques da capoeira normalmente eram trabalhados de três a quatro tipos de sons extraídos do instrumento, sendo eles o som percutido na corda sem a tensão da moeda, o som percutido com a moeda tencionando a corda, o som da moeda somente encostada na corda fazendo o *buzz* e o som do Caxixi. Com esses sons eram feitas as variações rítmicas que davam origem aos toques tradicionais da capoeira.

Existem toques da capoeira mais antigos e mais modernos e que, segundo Shaffer (1977, p. 37) são caracterizados como os *toques antigos*:

- São Bento Grande
- São Bento Pequeno
- Angola
- Angolina
- Santa Maria
- Ave Maria
- Amazonas

- Banguela
- Samba da Capoeira
- Jogo de Dentro
- Aviso

E o *toques modernos*:

- Iuna — de Mestre Bimba
- Muzenza — Mestre Canjiquinha

A seguir, serão mostrados alguns toques de três grandes mestres da capoeira da Bahia (Mestre Bimba, Mestre Canjiquinha e Mestre Waldemar), que foram ilustrados pela notação desenvolvida por Shaffer (1977). Em sua notação, Shaffer definiu-a da seguinte maneira:



: Nota com a moeda apertada na corda gerando o som mais agudo do instrumento;



: Nota com a corda solta gerando o som grave do instrumento;



: Caxixi tocado sozinho;



: Nota percutida com a moeda somente encostada na corda (sem colocar pressão na mesma), gerando o efeito de *buzz* ao percutir a baqueta na corda;



: Nota executada apertando a corda com a moeda (gerando o som agudo), porém sem o uso da baqueta;



: Efeito de *Wah-wah* gerado com movimentos repetidos da boca da Cabaça aproximando e distanciando da barriga do executante;



: Aberto – Berimbau tocado com a boca da Cabaça distante da barriga;



: Fechado – Berimbau tocado com a boca da Cabaça próxima da barriga.

Shaffer (1977) ainda faz duas observações complementando as maneiras de se tocar o instrumento, dizendo: “Geralmente, quando se toca a nota grave, a cabaça aproxima-se mais da barriga, e quando se toca a nota aguda, ela se distancia um pouco” e “Também, quando se toca a nota grave, bate-se na corda sempre abaixo do lugar da moeda, e quando se toca a nota aguda, bate-se sempre acima da moeda.”¹⁷.

Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado)



Figura 4: São Bento Grande pelo mestre Bimba.

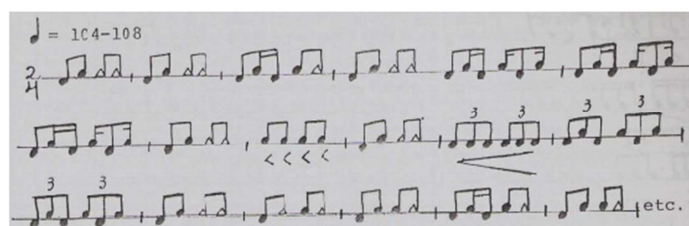


Figura 5: Banguela pelo mestre Bimba.

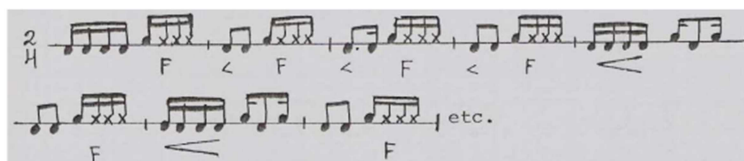


Figura 6: Amazonas pelo mestre Bimba.

¹⁷ Shaffer (1977).

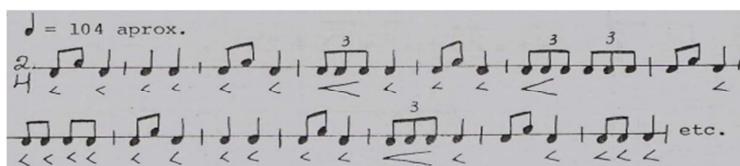


Figura 7: Cavalaria pelo mestre Bimba.

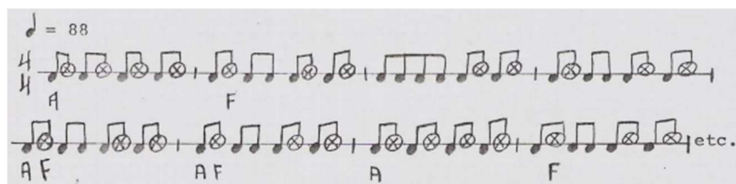


Figura 8: Iuna pelo mestre Bimba.

Mestre Canjiquinha (Whashington Bruno da Silva)



Figura 9: Angola pelo mestre Canjiquinha.

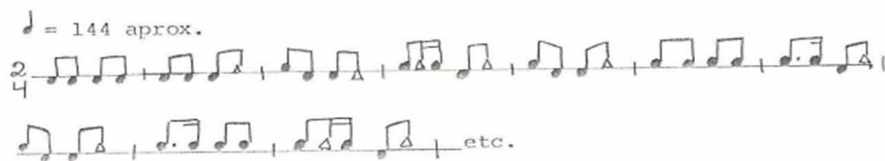


Figura 10: São Bento Grande pelo mestre Canjiquinha.

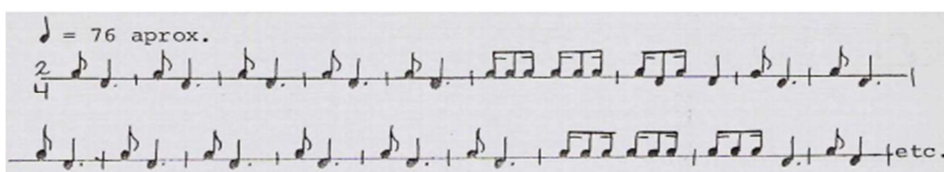


Figura 11: São Bento Pequeno pelo mestre Canjiquinha.

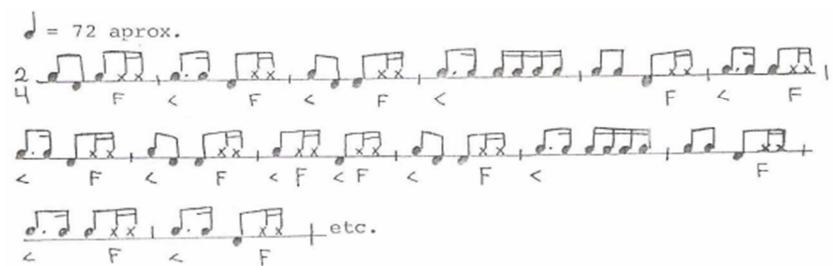


Figura 17: São Bento Grande pelo mestre Waldemar.



Figura 18: São Bento Pequeno pelo mestre Waldemar.

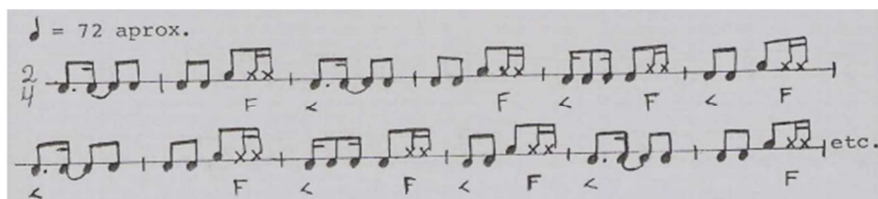


Figura 19: Banguela pelo mestre Waldemar.

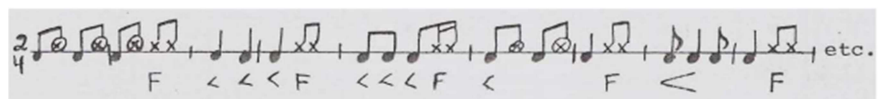


Figura 20: Iuna pelo mestre Waldemar.

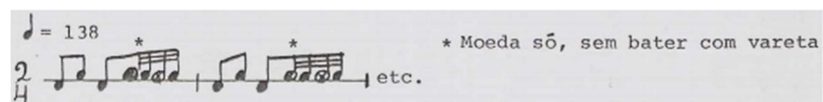


Figura 21: Santa Maria pelo mestre Waldemar.

Existem alguns outros toques que foram considerados por Shaffer (1977) desconhecidos por não existirem registros históricos musicológicos que os classifiquem dentro dos *toques antigos ou modernos*.

Tais toques foram (e ainda são) praticados em rodas de capoeiras e quase todos os mestres renomados usaram dos mesmos toques em suas rodas. Algo muito comum nessa prática dos toques para Berimbau é que nem sempre os toques de nomes em comum eram tocados iguais por todos os mestres, alguns levavam o mesmo nome, mas na prática soavam com alguma variação e, acontece também que mesmos toques recebem nomes diferentes e/ou toques de mesmo nome são executados de formas diferentes, como já dito anteriormente. O mestre da capoeira é o responsável pela roda da capoeira e ele que determina a dinâmica da mesma, sendo assim, existem variações específicas de toques do Berimbau entre os mestres mais conhecidos nesse cenário, como por exemplo, o Mestre Bimba, onde seus toques característicos são o São Bento Grande, Benguela, Cavalaria, Santa Maria, Iuna, Indalina e Amazonas¹⁸. Alguns mestres possuem variações em cima de toques similares presente no “repertório” de outros mestres, podendo ainda conter outros toques que outros mestres não executam em seu “repertório de toques” como é o caso do Mestre Canjiquinha onde seus toques são: Angola, Angolinha, São Bento Grande, São Bento Pequeno, Santa Maria, Ave Maria, Samongo, Cavalaria, Amazonas, Angola em gêge, São Bento Grande em gêge, Muzenza, Jogo de Dentro e Aviso¹⁹.

As Figuras 22 e 23 exemplificam o toque São Bento Grande e a forma escrita de como eram tocados por dois mestres diferentes, Mestre Bimba e Mestre Canjiquinha.

¹⁸ Fonte: Capoeira Angola ensaio sócio-etnográfico (Rego, 1968)

¹⁹ Idem.



Figura 22: Toque São Bento Grande pelo mestre Bimba²⁰



Figura 23: São Bento Grande pelo mestre Canjiquinha²¹

Essa pequena panorâmica sobre os toques e sobre os mestres foi apenas uma visão superficial e não aprofundada sobre o que é todo o contexto desse assunto. Foi relatada apenas uma base introdutória para ter algumas explicações básicas sobre o que são os toques e como são executados pelos mestres da capoeira a fim de mostrar que essas práticas dos toques não seguem um padrão fixo.

²⁰ Fonte: Shaffer (1977).

²¹ Idem.

4.2 A técnica de Naná

Nota-se claramente que Naná faz uso de referências de toques da capoeira em suas performances com o Berimbau, porém não necessariamente seguindo ao certo as maneiras usadas na capoeira, sua técnica é uma mistura do que é usado na capoeira junto com algumas explorações do instrumento desenvolvida por ele, onde são percutidos sons de maneiras não usuais no instrumento dentro desse cenário tradicional.

Além das formas tradicionais de tocar o instrumento, como já foi citado no tópico anterior, Naná agrega novos sons e usa vocalizes com efeitos eletrônicos em determinadas performances dando ênfase nos temas de suas composições. Analisando ainda as suas performances, nota-se que foram adaptados no Berimbau ritmos tradicionais brasileiros como o samba, o baião e o maracatu, executando-os como forma de improviso dentro de algumas de suas composições no instrumento, como é o caso da música *O Berimbau* do álbum *Saudade* (1980), onde esses três ritmos aparecem sendo executados no Berimbau. Galm (2004) usando uma notação de sua autoria, em sua pesquisa ilustra como que tais ritmos brasileiros aparecem nas mãos de Naná sendo executados no instrumento. (Figura 24)

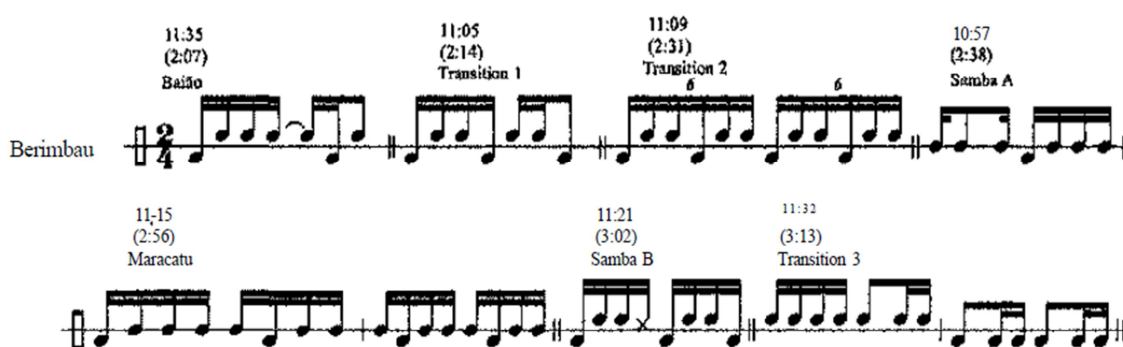


Figura 24: Transcrição feita por Galm (2004) de Ideias Rítmicas executadas por Naná na música *O Berimbau*.²²

²² Imagem retirada de Galm (2004).

Um dos principais pontos desse trabalho é mostrar ideias de exploração de Naná no Berimbau, sendo elas, maneiras de tocar ou estruturas rítmicas executadas e criadas por ele e, assim mostrar reflexos dessas ideias em peças contemporâneas para este instrumento. Partindo desse princípio e analisado os fatos já aqui apresentados, nota-se que desde o princípio do Berimbau, a execução do mesmo nunca foi absolutamente regrada, ou seja, as formas de tocar nunca tiveram uma precisão fidedigna, sendo que a prática do Berimbau sempre teve algumas imprecisões.

Em meados de 1970, Naná faz sua primeira gravação que segundo Demeneck (2013) foi considerada sua primeira gravação feita com o Berimbau, sendo esse trabalho realizado com o músico/cantor Milton Nascimento no *LP Milton 1970* nas faixas extras (*Bônus Track*) *Tema de Tostão e O Homem da Sucursal*. Analisando o trabalho realizado por Naná nesse LP, observa-se que o Berimbau já é explorado de uma forma distante do cenário da capoeira onde na faixa *Tema de Tostão*, o toque que introduz a música é realizado em cima de um compasso 12/8 com o instrumento afinado na nota Sol (G) quando percutido com a corda solta e Lá-bemól (Ab) com a corda apertada com a moeda. O início da música onde aparece o Berimbau com o tema em destaque é dividido em duas seções, a primeira seção (Figura 25), o toque realizado no Berimbau, a voz acompanha quase que todas as notas junto com a rítmica do toque do instrumento, já na segunda seção (Figura 26), o Berimbau realiza um toque onde é marcada uma nota percutida com a baqueta no corpo da Cabaça, dando uma marcação rítmica mais sólida para a entrada da bateria que vem posteriormente. O ponto principal a ser destacado nessa primeira gravação de Naná seria a nota percutida na Cabaça do instrumento, que já mostra uma maneira diferente e distante da forma de tocar o instrumento no cenário convencional da capoeira, bem como a fórmula de compasso que é pensado o Berimbau.



Figura 25: Transcrição da primeira sessão do Berimbau na faixa *Tema de Tostão* (Milton Nascimento disc-1970)²³.

²³ Beyer, G. (2004).



Figura 26: Transcrição da segunda sessão do Berimbau na faixa *Tema de Tostão* (Milton Nascimento disc-1970)²⁴

Na outra faixa desse mesmo álbum de Milton Nascimento que também tem o uso Berimbau, a música *O Homem da Sucursal*, o instrumento aparece em destaque novamente e também com a mesma afinação da faixa *Tema de Tostão* como mostrada anteriormente, sendo ele usado dentro de uma formula de compasso 4/4 como acompanhamento da voz. A música começa com a Guitarra (Violão) marcando uma sequência de dois acordes na pulsação da música por dois compassos e em seguida entra o Berimbau fazendo um acompanhamento rítmico por mais dois compassos (figura 27), dando o balanço e fazendo um acompanhamento com a voz que entra no quinto compasso. No fim da faixa *O Homem da Sucursal* é feito um solo com o Berimbau sendo o mesmo transcrito por Beyer (2004). Percebe-se novamente nesse solo o uso do toque com a baqueta na Cabaça do instrumento. (transcrição em Anexo)



Figura 27: Transcrição do Berimbau de *O Homem da Sucursal* feita por Beyer (2004).

²⁴Beyer, G. (2004)

Após essa primeira gravação com Milton Nascimento em 1970, segundo dados coletados em entrevistas já realizadas, Naná recebeu convites para atuar com outros artistas e continuar seu trabalho de expansão do Berimbau para o mundo, levando-o a explorar o instrumento ainda mais. Ele relata que após mudança para o Rio de Janeiro e morando num apartamento, ele não podia tocar bateria por falta de espaço em sua casa e assim começou a tocar e praticar o Berimbau, percebendo quanto este instrumento era valioso. Pouco depois de gravar com Milton, seu próximo trabalho importante com o Berimbau foi com o saxofonista argentino Gato Barbieri, que segundo Naná durante uma entrevista com Beyer (2007) diz, *I played with Gato Barbieri, and he gave me a little solo during the concert, and there I realized that I had something totally different*. Naná afirma que nessa época tinha em mãos um instrumento que podia ser trabalhado de forma diferente e exótica, começando assim a buscar novos sons e novas formas de se pensar com o instrumento. Além da Cabaça sendo tocada, Naná começa a tocar a verga do instrumento e explora também a corda em alturas diferentes, bem como agrega a voz com efeitos em suas performances junto com o instrumento. Ainda com Gato Barbieri, Naná recebe um convite do mesmo para gravar um CD nos Estados Unidos e lá Naná começa por realmente em prática suas novas visões no Berimbau junto com a percussão brasileira que era pouco e quase nada usual fora do Brasil. Após gravação com Barbieri nos EUA, seguem para Europa para uma nova *Tour* sendo que no fim da mesma o percussionista decide não retornar para New York e acaba ficando em Paris onde fixou residência por mais ou menos 5 anos, lá o ator, escritor, compositor e produtor Pierre Barouh convida-o para fazer alguns trabalhos experimentais explorando os sons do Berimbau junto com a voz e nesse dado momento o percussionista começa a pensar em seu trabalho mais a solo e assim compõe seu primeiro álbum, o *Africadeus* (1971-1972). Em *Africadeus*, percebe-se a atuação do percussionista trabalhando uma gama muito maior de sons no Berimbau. Na primeira faixa do disco, intitulada como *Africadeus (Concerto Pra Mãe Bio)* sendo uma faixa dedicada somente para o Berimbau, Naná mostra certo virtuosismo nos toques usando muito o efeito de Wah-Wah feito com o orifício da Cabaça do instrumento em movimentos horizontais contra a barriga do instrumentista. Nesta primeira faixa fica muito clara a exploração de todas as partes do instrumento (sendo elas uma variação entre a corda, a cabaça e a verga), ele apresenta todas as partes de uma forma bem musical e com um ligamento entre elas, mostrando uma espécie de dialogo do instrumento com o ouvinte. Ligado com a ideia

de projetar o Berimbau e a percussão brasileira para o mundo, Naná se inspira muito na forma como é apresentada a música de Heitor Villa-Lobos, onde segundo ele;

[...] Villa-Lobos' compositions are very powerful visually. In the "tocatta" of "Bachianas Brasileiras no. 2," he imagined a trenzinho caipira. He wrote everything on the page, and yet it sounds like he's constructed a train, and he puts you inside, and from the train you can see the entire Brazilian landscape. It is amazing. Villa-Lobos' music has this power, and I do try to put that imagery into my music. (Beyer, 2007)

Galm (2010) em seu livro ressalta como a música de Naná foi construída em cima de contextos folclóricos onde:

Within a Brazilian context, Vasconcelos presents his music as an organic synthesis of regional folkloric expression, which he believes enables the music to stand on its own terms. By drawing upon a broad spectrum of diverse musical traditions as a source of musical inspiration, Vasconcelos can present fundamental aspects of Brazilian folkloric music while simultaneously avoiding genre-specific categorization.

Em *Africadeus* (1971-1972) nota-se que foi uma música construída fora desses contextos folclóricos e que o próprio percussionista (em entrevistas) afirma que após esse álbum que ele começou a desenvolver músicas temáticas fazendo uso dessa exploração dos timbres de todas as partes do instrumento (neste caso o Berimbau), em seguida a esse trabalho, surge o disco *Amazonas* (1972) gravado no Brasil e criado em cima de sons com base na Floresta Amazônica, que remetem os contextos da floresta bem como suas tradições indígenas e regionais. Neste disco somente a faixa *Espafro* é tocada no Berimbau sendo explorado o uso dos efeitos de rulos circular na Cabaça, raspagem da baqueta entre a verga e a corda na parte inferior do nó da Cabaça, rulos feitos entre a corda e a verga com três diferentes alturas de notas, assobios, efeitos de *Buzz* feito com a moeda solta em contato com a corda (sendo percutida com a baqueta), toques com muito efeito rítmico de Wah-Wah e variações dos mesmos.

Em Paris Naná conhece o pianista e compositor Egberto Gismonti onde faz uma sólida parceria acompanhando-o em shows e gravações. Por volta de 1977, Naná grava com Gismonti o álbum *Dança das Cabeças* e faz uso do Berimbau na faixa *Kalimba*, mas sua atuação com o instrumento é presa em um toque similar ao do contexto da capoeira sendo que não faz uso da exploração do instrumento como vinha

desenvolvendo nessa época. Trabalhando com outros músicos enquanto viveu na Europa e nos Estados Unidos, em meados de 1980 surge o álbum *Saudades (Concerto de Berimbau e Orquestra de cordas)* álbum este que Gismonti teve participação na faixa *Cego Aderaldo*. Em *Saudades* (1979) surge a composição da música *O Berimbau* e que nesta faixa o percussionista expõe no instrumento quase todos os materiais usados e desenvolvidos por ele. Percebe-se que Naná estruturou de uma forma mais coerente seu trabalho no Berimbau a partir desse álbum, onde todos os seus solos no Berimbau são oriundo dos materiais presente dessa faixa. As técnicas de virtuosismo, de exploração, de estrutura rítmica, de adaptações de ritmos brasileiros bem como os efeitos, constam nessa faixa e, nota-se que elas foram musicalmente muito bem organizadas resultando num solo de instrumento muito bem definido. O que ainda não aparece no álbum *Saudades* (1979) são os cantos com letras bem como os cantos de melodias com efeitos eletrônicos usados junto com o Berimbau, que acabam estes por vir nos álbuns posteriores, como é o caso da música *Mundo Verde* do álbum *Fragmentos* (1997) que será mostrada no decorrer desse trabalho.

A técnica desenvolvida nas composições de Naná no Berimbau, mostra o uso de uma exploração mais virtuosística nos seus toques, que desencadeou numa sequência de toques com notas duplas na corda, com que gerou um efeito de maior preenchimento, soando distantes dos toques da capoeira que tem notas mais espaçadas uma das outras. Essa sequência de combinações de notas duplas dá um caráter de maior velocidade no toque que, junto com o efeito do Caxixi, preenche ainda mais o ambiente sonoro oriundo desse instrumento. Galm (2010) descreve sobre essa variação em sua análise sobre a atuação do percussionista no instrumento e diz:

Some of Vasconcelos's innovative performance techniques include a finger-controlled bounce stroke that enables him to consistently play quickly repeated stick strokes against the string, suggesting that he is playing at more than twice the speed of a typical capoeira berimbau context. He then alternates the stick strokes with quick stone or coin counterstrokes, which increase the musical density.

Seguindo um caminho para que fique claro o entendimento de análise, será abordada uma divisão das regiões do Berimbau a serem apresentadas e transcritas nesse trabalho.

Naná sempre pensou em compor e estruturar suas composições para o Berimbau como uma espécie de “*seções*” (ou blocos), onde tais estruturas de suas músicas são compostas por uma primeira *seção* determinando uma espécie de introdução e que em seguida, é apresentado outra *seção* com a expansão do material musical que vem seguida de seu desenvolvimento e, que por último, é colocada uma *seção* de finalização da ideia, gerando assim uma estrutura musical que se faz lógica quando pensada na música feita para percussão solo. Desta forma, são apresentados motivos ao longo de suas composições de uma maneira onde os mesmos são expostos em partes subdivididas (chamado aqui de seções), fazendo assim a estrutura da música. Em *O Berimbau*, é feita uma espécie de introdução definida por Naná como uma *Abertura*, normalmente ela é feita sem o destaque do Caxixi, aonde o mesmo vem aparecer somente em outro ponto da música. Em vídeos, Naná sempre faz o uso da introdução em todas suas atuações, inclusive na música *o Mundo Verde*, porém na versão gravada em estúdio do álbum *Fragmentos* (1997) a mesma aparece sem a introdução e também com algumas variações na melodia feita com a voz em cima do primeiro tema exposto.

Nesta *Introdução*, é apresentada uma estrutura rítmica com um jogo de repetições e formulas de compassos não muito comuns como 15/8, 11/8 e 14/8, onde a ideia de mudanças repentinas das fórmulas de compassos é uma maneira de não causar uma mudança perceptível do material exposto, que sem mudanças bruscas, o material vai sendo desenvolvido e caminhando dentro das diferentes fórmulas de compassos mantendo assim sua fluidez. Segundo Naná a *Introdução* foi uma forma criada de apresentar o instrumento já pensando numa música solo e ainda afirma em Beyer (2007) que;

[...]That opening idea for me is like an introduction, to show the instrument. You see, at that time I had to do a solo percussion show in a theatre.[...] I wanted to make music with percussion. I don't try to play loud or fast. I tried to make sounds. So with that introduction, it was just a way to make an opening statement. I didn't use the caxixi yet, just the berimbau, just the wire. To really show how to listen to the instrument, I needed to come up with a theme—a way to organize my thoughts, to give time for the music to open up and develop, not to show everything right away.

A organização da *Introdução*, se analisada, percebe-se que é estruturada por duas seções, onde nos primeiros compassos (primeira seção) acontece uma chamada do Berimbau que se repete e que contem notas espaçadas no seu fim, dando uma sensação

de respiração no instrumento (0:05), na seção a seguir (0:21) acontece o desenvolvimento da ideia e que no fim apresenta uma espécie de cadência com o uso da nota Sol-bemól (Gb) que identifica um caminho de uma mudança de ideia. (figura 28)



Figura 28: Transcrição da *Introdução* da música *O Berimbau* feita por Beyer (2004).

Apresentada aqui essa *Introdução*, nota-se que Naná usou somente a região habitual onde é percutida a corda no Berimbau tradicional da capoeira, porém, é de extrema valia destacar o uso da nota Sol-bemól (Gb) que é feita apertando a moeda numa região abaixo da comum, como ilustrado no exemplo da figura 29 a seguir.



Figura 29: Regiões das notas executadas por Naná²⁵.

Seguindo o caminho de exploração do instrumento, Naná joga com o uso de notas rápidas no instrumento mostrando seu virtuosismo e precisão de toque no Berimbau. Tais sequências de virtuosismo são realizadas pela variação do toque na corda junto com o momento que é pressionado a moeda, isso tudo feito sem interrupções ou espaçamentos entre as notas, ou seja, o efeito virtuosístico aparece dentro de uma sequência por extenso em um grupo de semicolcheias ou fusas (se referindo na técnica de Naná), dando um efeito de muitas notas sendo tocadas. O que acontece de uma composição para outra nos álbuns do percussionista, é que a variação entre o toque na corda e o aperto da moeda é tocada em sequências diferentes, criando variações nas sonoridades das frases. As figuras 30 e 31 mostram como essa habilidade foi desenvolvida mostrando alguns tipos das mesmas.

²⁵ Foto de Rafael Martins / DP retirada do website Diário de Pernambuco. Data de acesso: 10/04/2016. Edições de legendas feitas pelo autor da tese.



Figura 30: Excertos das variações de seqüências de notas rápidas em *O Berimbau*²⁶.



Figura 31: Excertos das variações de seqüências de notas rápidas em *Mundo Verde*²⁷.

Tais seqüências de notas rápidas foram aperfeiçoadas pelo percussionista mostrando suas habilidades de precisão e agilidade, transitando nas diferentes fórmulas de compasso. Em meio a essas combinações rítmicas mostrando seu virtuosismo, Naná normalmente finalizava essas seções com rulos feitos com a baqueta entre a corda e a verga, dando fim assim a seção de virtuosismo e caminhando a música para um momento de relaxamento de material rítmico com notas mais espaçadas. Normalmente a finalização da seção de virtuosismo dá início a seção de efeitos no instrumento. Beyer (2004) transcreve a música *O Berimbau* (1979) e nela apresenta tal excerto dos rulos citado. (figura 32)



Figura 32: Transcrição de rulos presente em *O Berimbau*²⁸.

²⁶ Transcrição feita por Beyer, G. (2004).

²⁷ Transcrição feita pelo autor da dissertação.

²⁸ Transcrição feita por Beyer, G. (2004).

Ainda nos tipos de rulos feito por Naná, são apresentadas por ele três variações de rulos com diferentes sonoridades na Cabaça do Berimbau e que alguns deles tem algumas intervenções com voz. Tais efeitos aparecem nas músicas *O Berimbau* (1979) e *Mundo Verde* (1997) bem como em outras composições.

Tipos de Rulos na Cabaça:
 - C1: Rulo com a baqueta raspando
 - C2: Rulo com movimentos circulares em volta da Cabaça
 - C3: Rulo com a baqueta golpeando

*execução rulos ad libitum

Figura 33: Transcrição dos rulos feito na Cabaça²⁹.

Além da região tradicional de toque no Berimbau usado na capoeira, Naná explora toda a extensão da corda por todo o comprimento do arco. Tais toques são feitos em movimentos verticais extraindo alturas e timbres diferentes ao longo do arco. A figura 34 ilustra tal efeito.



Figura 34: Excerto do efeito na música *O Berimbau*, transcrição de Beyer (2004)³⁰.

Outro dos efeitos muito usual por Naná é uma sequência de semicolcheias tocadas na verga do instrumento. Tal sequência é iniciada com uma *apojatura dupla* sendo a mesma feita com um toque na verga e um posterior na corda, antecipando as

²⁹ Transcrição feita pelo autor da dissertação.

³⁰ Transcrição feita por Beyer, G. (2004).

semicolcheias que entram sendo tocadas a tempo e que são finalizadas com um *molto ritardando*. Esta sequência de semicolcheias na verga faz uma abertura para a seção dos efeitos, momento esse de repouso dos materiais rítmicos que é feito por explorações de timbres no instrumento, agregando também alguns complementos com a voz.

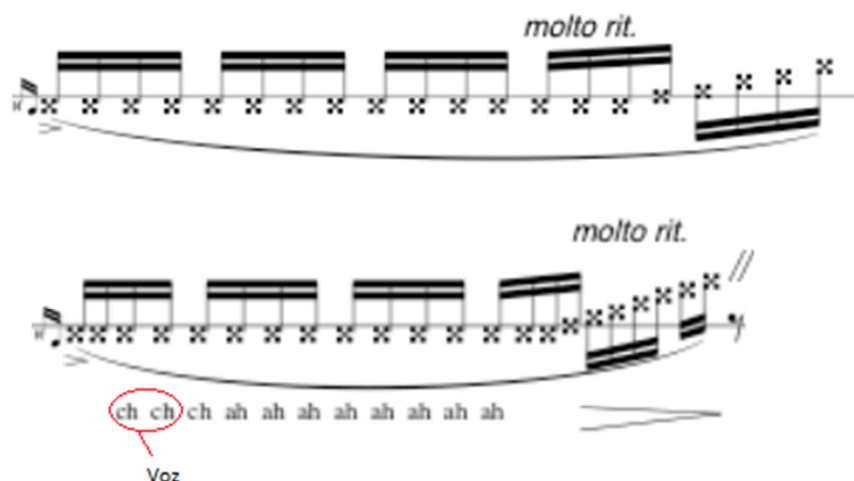


Figura 35: Efeito na verga do instrumento³¹.

Dentro dessa panorâmica mostrada aqui sobre o desenvolvimento trabalhado por Naná no Berimbau, nota-se que a linguagem está distante da habitual usada na capoeira e que o instrumento é pensado numa outra perspectiva, já expandindo seus horizontes e colocando-o como um instrumento solo.

³¹ Transcrição feita por Beyer, G. (2004).

4.3 Mundo Verde

A música *Mundo Verde* do álbum *Fragmentos* (1997) vai ser usada para ilustrar as estruturas musicais (tanto rítmicas quanto técnicas) desenvolvidas pelo percussionista no Berimbau. Em *Mundo Verde* a técnica de Naná para o instrumento já estava muito sólida sendo que nela estão presentes quase todos os materiais técnicos feitos por ele e que vão também ser comparados com os materiais no repertório contemporâneo para o mesmo instrumento.

Mundo Verde se define numa performance com o Berimbau junto com alguns complementos vocais feitos pelo próprio interprete. Em suas performances, Naná usava sua voz amplificada por um microfone e que neste era agregado um pedal de efeitos de *Delay* para gerar um atraso na melodia e em alguns efeitos executados com a voz. Com base na versão do álbum *Fragmentos* (1997), nota-se que o Berimbau esta afinado em Fá sustenido e a melodia cantada nessa mesma tonalidade, mas ao analisar performances do percussionista registradas em vídeos tocando a mesma música, encontram-se performances com o Berimbau afinado na nota Fá e consequentemente a melodia da voz seguindo essa tonalidade. A transcrição que será mostrada no decorrer deste trabalho foi baseada na versão do álbum *Fragmentos* (1997) onde serão mostrados os ritmos do Berimbau, as melodias feitas com a voz bem como os tipos de efeitos extraídos do instrumento.

Com algumas variações de fórmulas de compassos, técnicas de virtuosismos, efeitos e musicalidade, *Mundo verde* se resume numa estrutura A – B – B¹ – C, sendo mostrado como que o material é exposto e destacando ainda sua sutileza nas mudanças de uma seção para a outra.

Na seção A, onde a música se inicia, é apresentada o Berimbau executando um ritmo dentro da fórmula de compasso em 7/8, dando apoio e complemento a melodia cantada. Esse ritmo esta presente em toda seção A, onde é gerado com ele um *Ostinato* que serve de base para a execução da melodia com a voz. (figura 36)



Figura 36: Ritmo executado no Berimbau na seção A ³².

Dentro desta seção, são feitas três diferentes melodias com a voz e que acabam por dividir a seção A em três subseções. Cada subseção é separada por um *ritornelo* que faz com que cada melodia seja cantada duas vezes. Percebemos ao transcrever, que essas melodias não são presas fielmente ao sistema da música ocidental, ou seja, sua afinação não é perfeita e que causa imperfeições intervalares na mesma. Isso gera uma reflexão de como abordar uma escrita para repassar tal informação aos futuros interpretes.

Para o melhor entendimento de tais melodias cantadas pelo percussionista, as suas formas como são apresentadas e também as suas formas de execução presentes em *Mundo Verde* podem ser baseadas em culturas e cantos indígenas. Acreditamos que este breve panorama sobre a música indígena que será apresentada a seguir sendo baseado em algumas referências bibliográficas que foram consultadas (direcionada aos cantos), levará o intérprete a refletir sobre o tipo de música que terá contato e assim buscar incorporar no ato da performance tal pensamento.

Um dos principais problemas ao tratar desse assunto, é que somos presos a música e a escrita ocidental, criando nossos pensamentos críticos em cima de nossas experiências musicais que de certa forma são impostas. Quando temos contato com uma melodia de uma cultura diferente e de um ambiente específico, uma das maiores dificuldades que encontramos e que é um assunto discutido entre musicólogos dessa área, é de como repassar tal conhecimento e de como reproduzir tal informação, pois ao colocarmos tal material (neste caso a melodia) em um sistema notacional ocidental, damos outro sentido a ela e consequentemente excluindo fatores importantes que torna esse material original. Barros (2006) aponta tal pensamento descrevendo;

Pode-se dizer que a própria acomodação gráfica do som nativo a uma pauta de cinco linhas, a uma armadura de clave indicativa de tonalidade, a um

³² Transcrição feita pelo autor da dissertação.

compasso gerador de uma métrica regular, constitui por si mesma uma interferência ou uma deformação inconsciente do material coletado.

Outro ponto importante a destacar, é a receptividade de tal material por parte dos ouvintes. Sobre o assunto, Barros (2006) descreve;

Ora. Quando nos empenhamos em escutar uma música pertencente a uma tradição cultural com a qual não estamos acostumados, a interferência do imaginário sonoro pode se tornar, ao invés de corretora e complementadora, literalmente deformadora. Esta ou aquela sonoridade que um certo padrão cultural de escuta julga não fazer parte do som musical puro, mas sim do âmbito dos ruídos a serem relegados ao esquecimento auditivo, pode ser extremamente importante em um outro padrão cultural de escuta. O que o homem branco ocidental chama de ruído, o indígena pode sentir como som; o portamento em quarto-de-tom que o europeu descarta como “erro de afinação”, o nativo brasileiro pode considerar como parte integrante e fundamental do seu som musical; os ruídos da floresta que parecem ao europeu se intrometerem indevidamente no espetáculo sonoro, podem ser para o índio os principais convidados.

Sendo assim, as melodias presentes em *Mundo Verde* que serão apresentadas a seguir nesse trabalho, bem como sua reprodução, será um meio (não fidedigno) que aproxima o performer desse meio cultural indígena, para conduzir assim sua reprodução a mais fiel possível sendo usada uma forma notacional presente em nosso meio acadêmico. Acreditamos que essa busca pela boa forma de reprodução é algo muito particular do intérprete na peça, pois é necessário um interesse particular em expandir seus conhecimentos percussivos para outras culturas em busca desse cenário distante da música ocidental.

A primeira subseção da melodia apresentada é executada com a técnica vocal *falsete*³³, sendo cantada em cada nota a letra “uh”, como é mostrado no exemplo da figura 37 a seguir.

³³ O falsete está normalmente associado a produção de sons de mais alta frequência fundamental de uma forma não natural, sendo por isso uma técnica que necessita de muito treino. (Ferreira, 2012, pag. 59).

sofre alterações agógicas ao passar por um compasso 7/8 desencadeando na fórmula de compasso 4/8, apresentando o ritmo de uma forma mais reduzida como mostra a figura 41. Os mesmos materiais são feitos nas fórmulas de compassos 5/8 e em 4/8, tendo a ideia sempre presente e caracterizada principalmente pela nota tocada sozinha no Caxixi.

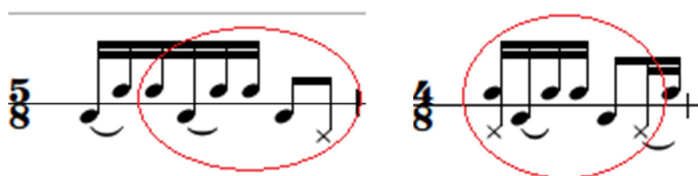


Figura 41: Ritmo característico da seção B e sua diminuição no compasso 4/8³⁹.

A estrutura dos ritmos definidas somente por um compasso, é uma das principais características de toda a seção B e que a diferencia da seção B¹, onde a estrutura do ritmo é apresentada por extenso em dois compassos, acontecendo uma extensão do ritmo no primeiro compasso como destacado na figura 42 a seguir.



Figura 42: Ritmo da seção B¹ e sua extensão⁴⁰.

Ao fim da seção B¹ é feita uma finalização de seção e, que em meio a várias sequências de notas de semicolcheias sendo tocada seguida uma da outra, tal material de finalização é apresentado com notas mais espaçadas, fazendo acontecer uma espécie de cadência para a próxima seção. (Figura 43)

³⁹ Transcrição e ilustração feita pelo autor da dissertação.

⁴⁰ Idem.

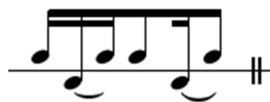


Figura 43: Material de finalização da seção B¹ ⁴¹.

O uso das dinâmicas nessas duas seções caracterizadas como B e B¹, também tem o papel muito importante. Tais dinâmicas faz um jogo de crescendo e decrescendo em meio aos vários *ritornelos* presentes e, o uso das dinâmicas, gera uma fluidez no movimento do material rítmico tocado no Berimbau.

A seção C é a seção que finaliza a música *Mundo Verde*, sendo ela uma seção mais livre no ato da interpretação, onde são explorados os efeitos extraídos das partes do instrumento como já mostrado nesse trabalho. Essa seção apresenta os efeitos: toques em todo o comprimento da corda, efeitos de semicolcheias na madeira junto com complemento da voz, rulos executados entre a corda e a madeira bem como diferentes formas de rulos executados na Cabaça sendo todos estes conduzidos até o término na música.

Em *Mundo Verde* percebe-se claramente o virtuosismo praticado no Berimbau, nos levando a refletir sobre necessidade técnica que o interprete precisa desenvolver para executa-la, sendo de extrema importância uma boa precisão nos toques, uma boa articulação dos mesmos, além da segurança e conforto no equilíbrio do instrumento nas mãos.

⁴¹ Transcrição feita pelo autor da dissertação.

5. O Berimbau na música contemporânea

Diante do caminho de atuação dos instrumentos de percussão no cenário contemporâneo (ou erudito), que levou a busca de um aperfeiçoamento técnico e de controle no ato da performance instrumental (conduzindo a palavra para o cenário percussivo) onde consequentemente fez com que desenvolvesse formas de execução refinadas da percussão em busca de tal controle e perfeição sonora necessária para tal ambiente. Desta mesma forma é pensada a instrumentação percussiva brasileira nesse contexto contemporâneo, que passa a ter destaque e a ser inserida e que consequentemente leva a uma maneira de ser repensada dentro dessa ambientação sugerida.

Desenvolvendo o pensamento neste caminho e se prendendo em compositores brasileiros iniciais dessa prática como Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Osvaldo Lacerda, que iniciaram o uso dos instrumentos percussivos brasileiros nesse cenário, como por exemplo, a música de câmara, alguns dos instrumentos brasileiros usados em algumas peças desses compositores são réco-réco, ganzás, agogô, Berimbau, pau-de-chuva, pandeiro brasileiro, triângulo dentre outros. Muitos desses instrumentos são populares ou tradicionais do folclore do Brasil e, portanto são usados em contextos diferentes de seu uso e meio tradicional. Isso leva a refletir sobre o desenvolvimento dos mesmos distantes do cenário tradicional e entender o caminho que levou a exploração e aperfeiçoamento técnico, fazendo com que ampliasse o campo de atuação de alguns instrumentos no cenário contemporâneo.

A busca pelo controle do som desses instrumentos aqui colocados se estende ainda na variedade dos instrumentos no *set* de percussão. Em algumas peças levou a colocar em uso a diversidade de um mesmo instrumento ou diversos tipos baquetas para obter-se o controle da sonoridade pedido pelo compositor, sendo essa prática dentro de orquestras ou em performances de música de câmara. Um instrumento onde podemos entender melhor essa busca é o instrumento orquestral triângulo, onde são usados diversos tipos de espessura de baquetas para obter o controle do som. A mesma busca cuidadosa do som se aplica nos instrumentos percussivos da cultura popular brasileira, talvez por essa razão esses instrumentos de percussão não eram tão usados de início,

pois ainda não tinham sido exploradas essas técnicas de sonoridades distantes dos seus ambientes tradicionais, porém vem surgir e a necessitar tal exploração quando se faz uso nas primeiras composições de compositores brasileiros.

Compositores como Camargo Guarnieri, Marlos Nobre e Oswaldo Lacerda foram os primeiros compositores que fizeram uso da instrumentação percussiva popular brasileira. Nas suas primeiras peças nesse ambiente percussivo notam-se bem as características exploratórias de timbres e do som refinado dos instrumentos aqui em questão e tal instrumentação sendo repensada de uma maneira diferente.

O compositor Marlos Nobre⁴² em “*Variações Rítmicas*” (1963) desenvolve a sutileza da sonoridade dos instrumentos populares brasileiros, onde são trabalhos e explorados sons muito refinados. Nessa peça o percussionista tem que buscar o melhor controle da dinâmica e o controle preciso de seus instrumentos percussivos no ato da performance, usando para isso diferentes tipo de um mesmo instrumento para obter-se a melhor qualidade do som, como por exemplo o uso de diferentes tamanhos de chocalhos, cuja finalidade é destacar as dinâmicas indicadas equilibrando-as com os outros instrumentos, pois determinados chocalhos são limitados na projeção do som e numa dinâmica com uma maior intensidade como o *ff* necessita-se o uso de um chocalho com uma projeção sonora maior. Isso na atuação da percussão erudita é algo que o músico deve estar muito atento e maleável, buscando sempre a pesquisa de sons e a boa seleção dos instrumentos. A figura 44 mostra uma passagem onde essa prática de troca de instrumento acontece.

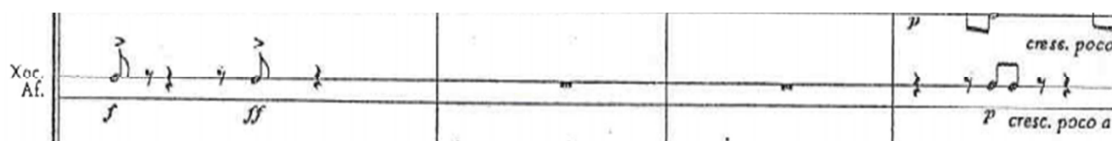


Figura 44: Linha do chocalho que mostra o controle de dinâmica e a necessidade de troca de instrumentos.

⁴² Compositor brasileiro nascido em 1939, aluno de composição de H. J. Koellreutter foi ganhador de inúmeros prêmios de composições em diversos países como França, Argentina, Colômbia, Estados Unidos e Brasil. Foi compositor residente na Brahms-Haus em Baden-Baden na Alemanha no ano de 1980 e na Guggenheim Fellowship em Nova Iorque em 1985. Fonte: <<http://www.marlosnobre.com.br>>.

Os instrumentos populares brasileiros explorados usados na peça citada aqui de Marlos Nobre foram Agogôs, Réco-réco, Cuíca, Tamborim, Chocalhos, Pandeiro e Atabaques, alguns deles tendo a mesma atenção dessa busca sonora como no exemplo do chocalho. Nesta peça (*Variações Rítmicas*), tais instrumentos distanciaram de suas identidades sonoras características, sendo trabalhadas as partes de efeitos resultando entre eles uma espécie de diálogo ocorrido por toda a peça.

Osvaldo Lacerda⁴³ em sua peça “*Três Miniaturas Brasileiras*” (1968) explora o uso de instrumentos brasileiros evidenciando as suas funções solos não distanciando das características sonoras habituais para tais instrumentos. Tal peça foi escrita para a formação de quatro percussionistas com os instrumentos Agogô, Bombo, Caixa-clara, Wood block, Castanholas, Chocalhos, Glockenspiel, Tamborim, Prato suspenso, Prato a dois, Pandeiro sinfônico, Tam-tam, Tímpanos, Tom-tons, Triângulo, Vibrafone e Xilofone. No primeiro movimento dessa peça acontecem trechos solos dos instrumentos Tamborim e Agogô reforçando a presente discussão desse assunto, onde mostra a importância do controle da sonoridade e da técnica desses instrumentos e ainda os seus possíveis distanciamentos da forma de como são usados nos seus ambientes tradicionais, pois a busca do controle e som refinado já afirma uma diferente maneira de pensar musicalmente os mesmos.

Nesse âmbito, assim como os outros instrumentos citados, o Berimbau também foi inserido nesses outros contextos contemporâneo como a música de câmara e na performance a solo, assim sendo, foi desenvolvida e apurada sua técnica buscando seus controles e precisão bem como o seu desenvolvimento na parte da exploração. A linguagem de atuação desenvolvida nesse instrumento requer uma sensibilização do intérprete em obter conhecimentos da parte tradicional do instrumento⁴⁴ bem como o cuidado em trabalhar as outras sonoridades proposta pelas peças já escritas, ocorrendo desta forma um intercâmbio de linguagens tradicionais e contemporâneas da técnica. Em busca de explorar uma linguagem contemporânea nesse instrumento, observa-se que a aplicação nesse cenário partiu para a exploração timbrística das partes que o compõe e de uma nova maneira de expressão musical que não fosse somente a linguagem da

⁴³ Nascido em 1927 foi aluno do compositor Camargo Guarnieri e dos professores americanos Vittorio Giannini e Aaron Copland em Nova Iorque. Foi também ganhador de vários concursos de composições nacionais que o levou a receber muitas homenagens e encomendas nacionais e internacionais.

⁴⁴ Ambientes como, por exemplo, a Capoeira e seus toques e a forma como ele (o Berimbau) é tocado e usado nessas práticas.

capoeira, embora esse distanciamento nunca acaba por existir, pois o Berimbau é muito particular dessa atividade e mesmo que tal instrumento apareça sendo tocado numa linguagem contemporânea, sempre terá uma repercussão de algum ouvinte que vai assimilar a esse ambiente tradicional do instrumento (a capoeira). Duarte (2002) descreve sobre a causa da significação social enraizado, que gera expectativas bem como outros estímulos sobre os comportamentos musicais no meio social na sua relação com os objetos musicais assim determinados em seu texto.

Objetos musicais, entendidos como objetos sociais, são também de representações sociais, e, por essa razão é que o modo como indivíduos e grupos reagem ante eles seria influenciado pelas representações que os indivíduos e grupos têm sobre música e sobre a instituição a que esses objetos estão vinculados. As representações sociais de música determinariam tanto a natureza do objeto musical quanto influenciariam o sujeito e a sua resposta em relação a esse objeto.

Nunca se sabe o que causará tal assimilação por parte do ouvinte numa performance contemporânea, porque depende muito das experiências musical de cada pessoa, talvez seja a grande imagem significativa que o Berimbau tem como ligação na capoeira, e isto causa (e causará, como dito anteriormente) sempre essa associação com esse meio. Tal pensamento nos leva a compreender a importância de uma boa performance contemporânea já que a mesma dialoga com ambas linguagens (tradicional e contemporâneo) despertando uma reação no ouvinte.

Abordando exemplos de peças escritas na percussão erudita, notamos que tais evidências dos ambientes musicais tradicionais ainda estão presentes nas composições, como na peça “*Cadência para Berimbau*” (1980) do compositor Ney Rosauro⁴⁵, onde a estrutura do ritmo que é feita no Berimbau bem como as células rítmicas presente neles, são parecida com as estruturas dos ritmos tocados na capoeira. (Figura 45)

⁴⁵ Nascido em 1952 no Rio de Janeiro, Ney Rosauro realizou estudos de Composição e Regência na Universidade de Brasília e Mestrado em Percussão na Hochschule für Musik Würzburg, seu Doutorado foi realizado pela University of Miami. Tem mais de 100 peças de sua autoria publicadas para percussão além de diversos métodos.



Figura 45: Ritmo feito no Berimbau na peça “*Cadência para Berimbau*” (1980)⁴⁶.

Nesta mesma peça o instrumento está inserido dentro de uma proposta de identidade cultural brasileira, ou seja, o contexto musical da peça está imerso na cultura do país, sendo que os instrumentos que acompanham o Berimbau, bem como as estruturas rítmicas tocadas por eles, estão todos muito presos nas manifestações culturais brasileiras, levando a entender o porque do Berimbau estar “preso” a um contexto que de certa forma lembra o ambiente da capoeira.

Em entrevista, Ney Rosauro afirma que na “*Cadência para Berimbau*” (1980) não usou nenhum ritmo específico da capoeira, porém, se baseou neles somente para criar assim o toque do Berimbau de sua composição. Relata também que se apoiou no ritmo do Baião e que dentro desse contexto criou um toque no Berimbau para se integrar com a música⁴⁷.

Seguindo esse caminho, além do compositor Ney Rosauro, outros compositores também exploraram o Berimbau como sendo um instrumento solo. Compositores como Tim Rescala, Luiz D’Anunciação, Alexandre Lunsqui e Greg Beyer foram compositores notáveis para o desenvolvimento do Berimbau no cenário erudito e que tiveram grandes repercussões entre os percussionistas através do reconhecimento de suas composições, alguns deles mostraram o instrumento ainda com reflexos da capoeira, porém aplicando em outros contextos e com outras instrumentações. Tais compositores criaram algumas notações específicas da técnica diante das explorações do instrumento.

⁴⁶ No anexo consta a bula das notas feita pelo compositor.

⁴⁷ Entrevista realizada no dia 20 de Maio de 2016.

Tim Rescala⁴⁸ em sua peça “*Música para Berimbau e Fita Magnética*” (1979) usa de forma particular uma escrita contemporânea para ilustrar os efeitos que acontece em sua obra. (Figura 46)

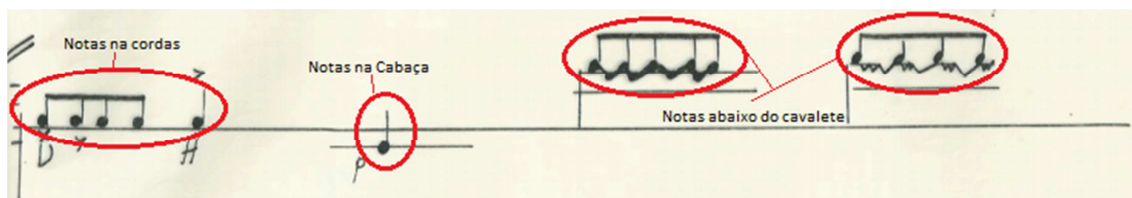


Figura 46: Forma como é apresentado os materiais na peça *Música para Berimbau e Fita Magnética*⁴⁹.

No exemplo acima mostra que já são usadas novas formas de percutir o instrumento em regiões que vão além da forma tradicional da capoeira, como é o caso da sequência de notas na parte inferior ao cordão da Cabaça (indicado na partitura como abaixo do cavalete). Nesta peça de Rescala aparecem notas que são tocadas na Cabaça, notas tocadas abaixo do cavalete (cordão da Cabaça) e notas sendo feitas somente com o Caxixi. Além das maneiras de toques citadas aqui, Rescala explora o instrumento usando *Limas* e *Arcos* numa escrita bem peculiar como mostrado nas Figuras 47 e 48.

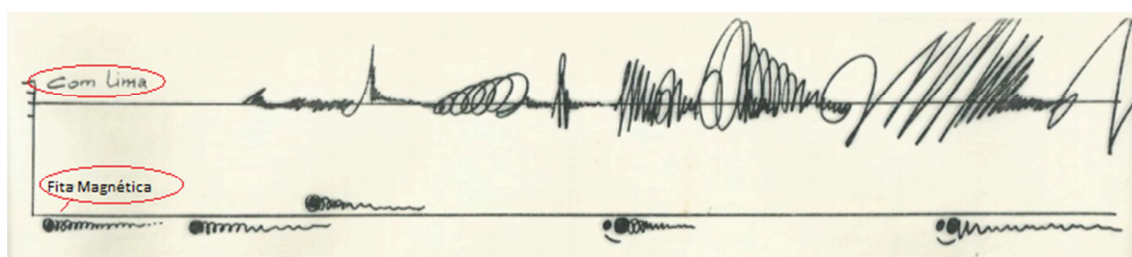


Figura 47: Trecho onde o compositor pede o uso de uma Lima⁵⁰.

⁴⁸ Licenciado em música pela UNI-RIO, estudou contraponto, arranjo e posteriormente Composição com H. J. Koellreutter. Ganhador de vários prêmios de composições no Brasil e exterior fez duas de suas obras a serem apresentadas no Weill Recital Hall e no Carnegie Hall em Nova Iorque.

⁴⁹ Ilustração em vermelho feita pelo autor da dissertação com base nas informações da bula do compositor.

⁵⁰ Ilustração e indicação em vermelho feita pelo autor da dissertação como forma de destacar os pontos para a melhor visualização. “Lima” é uma ferramenta cuja sua superfície é parecida a de uma lixa e que é usada para desgastar materiais como metais, madeiras, plástico, dentre outros, mediante a sua raspagem na superfície. Em anexo consta uma foto para melhor visualização da mesma.

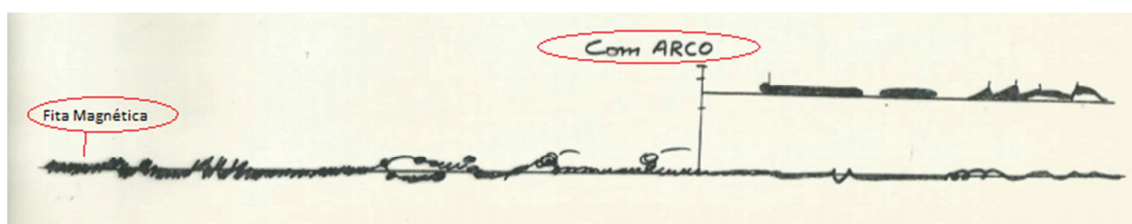


Figura 48: Trecho onde o compositor pede o uso de um Arco⁵¹.

Alexandre Lunsqui⁵² na peça “Íris” (2001) faz uso de uma baqueta de metal com sulcos⁵³ para o efeito de raspagem na corda (figura 49), gerando o efeito muito próximo ao da *Lima* usado na peça de Rescala citada anteriormente. “Íris” (2001) foi escrita para o percussionista Greg Beyer, sendo ela uma peça importantíssima para o Berimbau contemporâneo e que apresenta grande virtuosismo e exploração para este instrumento.

Figura 49: Exemplo do trecho onde é usada a baqueta de metal com sulcos na peça *Íris* (2001).

Outras técnicas de execução são apresentadas nessa peça e que também estão presentes em peças e solos dos compositores já citados aqui. A escrita de Lunsqui

⁵¹ Ilustração e indicação em vermelho feita pelo autor da dissertação.

⁵² Nascido em São Paulo, Alexandre Lunsqui é professor de Composição e Teoria na Universidade Estadual Paulista (UNESP). Suas peças já foram tocadas em diversos países como Argentina, Polônia, França, Holanda, Alemanha, Dinamarca, Portugal, Inglaterra, dentre outros.

⁵³ Sulcos similar a de uma rosca de parafuso.

ilustra bem as partes do instrumento, definindo de uma forma muito clara as regiões de toques através da partitura. Os rulos entre a corda e a madeira da verga são muito bem escritos, sendo identificados com dois tipos de figuras de notas diferentes. (Figura 50)

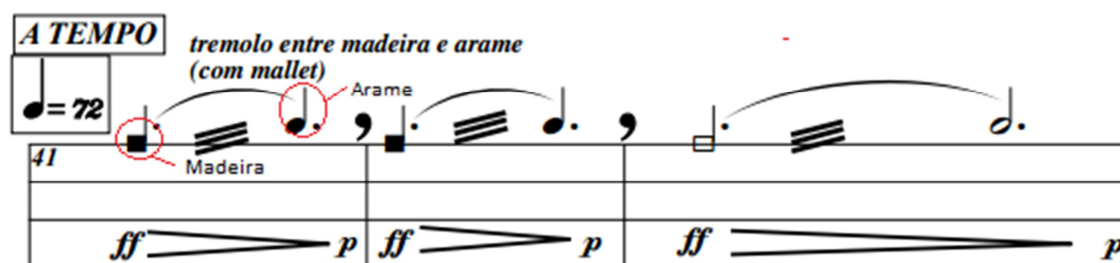


Figura 50: Rulos entre a corda e a madeira.

Lunsqui definiu um tipo de notação para ilustrar quando diz a respeito da madeira e outro tipo pra quando é a corda, essa ilustração facilita muito a leitura do percussionista e o entendimento da peça. Ainda nesta peça é exposto um virtuosismo de toque da maneira tradicional de como tocar o instrumento. Nesses trechos aparecem notas duplas sendo tocadas em um andamento rápido onde o foco é conseguir a nitidez do toque e definir bem a sequência de notas duplas. Outro ponto de destaque importante nessa passagem é o trabalho da moeda (ou pedra) em contato com a corda e que são trabalhadas duas alturas de notas, o Ré e o Ré-bemól. Dentro da sequência de toques nessa passagem, é necessário fazer uma alternância no ponto de toque da moeda com a corda em busca de executar essas duas alturas de notas diferentes. A figura 51 ilustra um trecho da mesma como exemplo.



Figura 51: Trecho onde o Berimbau é tocado na posição tradicional, porém muito distante dos toques tradicionais do instrumento na capoeira.

Além das formas apresentadas aqui, aparecem outras explorações nesta peça como glissandos com o uso de um slide na corda⁵⁴, rulos com a mão esquerda na Cabaça (deixando o instrumento suspenso através de um colar), toques com a baqueta em diferentes regiões na madeira da verga, rulos feitos entre madeira e a corda na parte inferior do cordão da Cabaça, entre alguns outros efeitos. Esta peça é sem dúvida uma das mais significativas para este instrumento, pois nela consta muitos tipos de técnicas específicas para este instrumento, mostrando e fazendo o uso de uma linguagem nunca explorada a tal maneira para o Berimbau contemporâneo.

Assim como Ney Rosauro, Tim Rescalá e Alexandre Lunsqui (compositores escolhidos para desenvolver o estudo de caso dessa dissertação) que mostraram aqui formas bem peculiares de desenvolver e ampliar a técnica no Berimbau contemporâneo, outros compositores de mesma importância também vem explorando esse lado de criação. Podemos citar aqui o belíssimo trabalho do grupo *Arcomusical* criado pelo pesquisador, compositor e diretor Greg Beyer, que fez uma catalogação de várias peças e composições escritas para o Berimbau contemporâneo em diferentes formações (solo, duo, trios, quartetos e etc), além das várias pesquisas sobre esse instrumento que contribuíram muito para o desenvolvimento desse trabalho.

Alguns reflexos da técnica explorada de Naná podem ser achados em algumas peças e performances contemporâneas. Na própria “*Cadência para Berimbau*” (1980) do compositor Ney Rosauro, no momento em que é dedicado um solo de Berimbau, nota-se que durante o mesmo, são feitas algumas estruturas rítmicas que são muitos usuais por Naná, como por exemplo, os rulos que são feitos na Cabaça bem como na corda, além da exploração do comprimento da corda feita por alguns performers ao executar a peça⁵⁵. O tratamento dado ao tocar essas estruturas reflete muito o cuidado sonoro e de execução que Naná teve em suas performances.

⁵⁴ Tubo de metal de superfície lisa usado com a finalidade de deslizar na corda gerando o efeito de glissando.

⁵⁵ Performances acompanhadas em apresentações ao vivo e por vídeos.

Na peça para Berimbau e sons eletroacústico “*Noite do Catete 5*” (2005) do compositor Luiz Carlos Csekö⁵⁶, que foi escrita para o percussionista Joaquim Abreu, onde relata por entrevista a exploração das partes e dos timbres do instrumento em sua performance⁵⁷. Nesta peça é usada a parte da corda abaixo do cordão da Cabaça, além de notas na madeira da verga e também notas de três diferentes alturas percutidas na corda. Joaquim Abreu e também o compositor afirmam que essa peça é de uma riqueza extrema de timbres no Berimbau e que as mesmas dialogam com os sons eletroacústicos criados por outros instrumentos de percussão, com intervenções dos reflexos de toques tradicionais da capoeira de Angola que sempre se reafirmam, não deixando acontecer o distanciamento total desse ambiente. Esta peça é uma linguagem desenvolvida entre o tradicional da capoeira de Angola e a exploração do instrumento de outras maneiras. Joaquim Abreu relata que essa peça condiz com a proposta desse trabalho, pois, consequentemente a performance da peça, de uma forma direta ou indiretamente, passa pelo trabalho musical e performático de Naná no Berimbau. E afirma ainda que conhecer o Berimbau de Naná é muito importante para a realização de qualquer peça escrita para esse instrumento, já que esse percussionista se tornou uma referência mundial.

Em uma escrita particular, a Figura 52 mostra como que são apresentadas pelo compositor tais afirmações da capoeira em meio a uma proposta contemporânea elaborada na peça;

⁵⁶ Nascido em 1945 na cidade de Salvador/ Bahia, Csekö é compositor de música experimental e multimeios sendo suas obras são tocadas no Brasil e no exterior. Estudou na Universidade Federal da Bahia, Universidade de Brasília, Columbia University, Universities of Minnesota e Colorado sendo Mestre em Música e Composição.

⁵⁷ Informações coletadas com o percussionista no dia 18/03/2016.

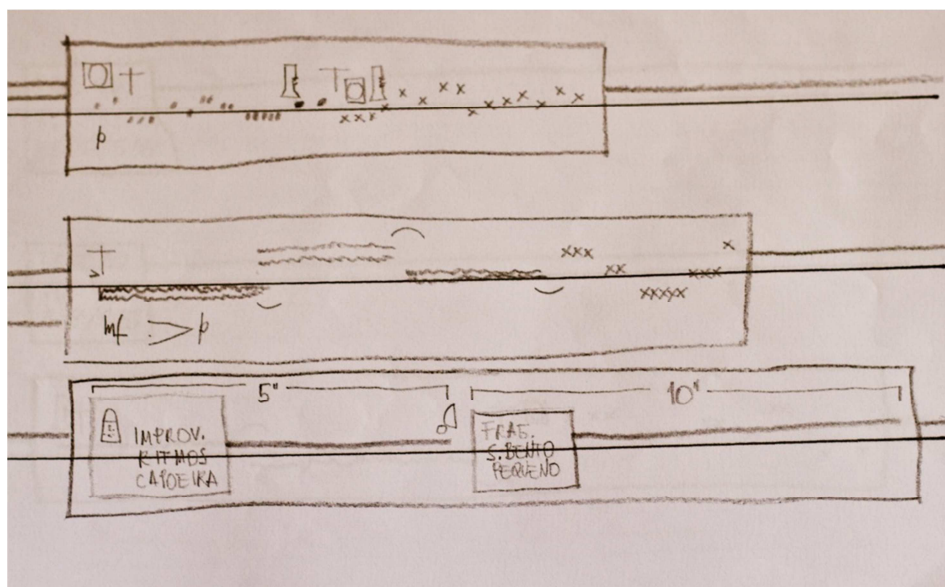


Figura 52: Indicação das intervenções dos ritmos da capoeira presente na peça.

Csekö nesta peça faz uso de uma instrumentação que complementa a interpretação da peça junto com o Berimbau. A peça se resume numa instrumentação de 2 Berimbaus, Caxixis de diferentes alturas e sonoridades, Cabaças de diferentes tamanhos (Berra-boi, Gunga e Violinha), 1 apito de caça, 5 pratos com alturas diferentes, 2 réco-récos de molas de metal com duas molas em cada instrumento, 1 Tam-tam, 2 arcos de contrabaixo, 1 Vibrafone (usado somente nas percussões gravadas) e 1 copo de dose (*shot*) Whisky. Essa peça foi escrita para 4 percussionistas sendo que 3 percussionistas são gravados em estúdio pelo próprio intérprete, dando origem a faixa de áudio usada em conjunto com a performance do percussionista não gravado em estúdio. Nesta peça, um dos Berimbaus é fixo em um suporte na posição horizontal com o uso de duas Cabaças amarradas e viradas com a sua boca para baixo (uma em cada extremidade da verga) e assim, neste Berimbau, são realizados os efeitos com o copo e o arco. A figura 53 mostra como o compositor indica na partitura o uso do Berimbau na horizontal.

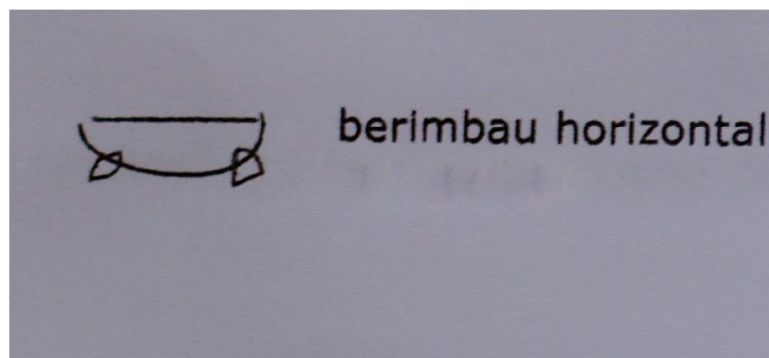


Figura 53: Indicação do Berimbau usado na Horizontal feita pelo compositor.

“*Noite do Catete 5*” (2005) foi uma obra que despertou-me atenção quando tive a oportunidade de ver o percussionista Joaquim Abreu⁵⁸ interpretando-a em Setembro de 2008 no belíssimo Teatro Dom Pedro II na cidade de Ribeirão Preto. Esta peça, na época, despertou-me a atenção pelo fato de explorar vários timbres e linguagens do Berimbau de uma forma que até então eu nunca tinha visto ou imaginado, porém, o diálogo e a afirmação dos toques da capoeira de Angola, mostrava reflexos deste instrumento ainda dentro desse cenário e ao mesmo tempo mostrava seu distanciamento e explorações para aquele instrumento em questão. Penso que tal atenção despertada pela performance dessa peça assistida em 2008, ocorreu através da ambientação e mistura envolvente das linguagens tradicionais da capoeira, contrastando com os efeitos e ruídos gerados pelos outros instrumentos. Mais tarde, em entrevista com o compositor Csekö, com o intuito de fundamentar a peça nesta pesquisa, foi revelado por ele que “*Noite do Catete 5 é uma obra de multimeios: música experimental + light design + scenic design + sonic design, ou seja, com uma intervenção visual e sônica no espaço acústico e físico (auditório)*” (Csekö)⁵⁹. O compositor também revelou que essa é uma das características principais de suas composições, “*a interface entre esses projetos (design) e música experimental*” (Csekö). Ele ainda afirma que esses meios de designs (light/scenic/sonic design) torna a reprodução da peça de altíssimo nível de linguagem e

⁵⁸ Renomado percussionista brasileiro solista realizou estudos com Jean Batigne e Detlef Kiefer sendo bolsista no Conservatório Nacional da Região de Strasbourg na França. Seu trabalho é muito reconhecido pela sua atuação e difusão de obras brasileiras em renomados festivais fora do Brasil.

⁵⁹ Informação fornecida por entrevista no dia 12 de Março de 2016.

espetáculo, onde ocorre um equilíbrio de todas essas características determinadas por ele.

Na peça de Tim Rescala mencionada aqui, um dos pontos que mostra uma comparação com o trabalho de Naná, é a maneira de como o Caxixi (chocalho usado junto com o Berimbau) é trabalhado de uma forma independente. Assim como Naná pensou no Caxixi de uma forma independente e usou-o separadamente em algumas passagens de suas músicas, Rescala também faz uso dessa maneira em sua peça (Figura 54). A priori, o Caxixi aparece sendo tocado sozinho fazendo alguns rulos e algumas notas de colcheias, em seguida segue fazendo um diálogo com a fita magnética e a mesma termina a sessão sozinha, já na sessão seguinte o Caxixi volta a aparecer novamente junto com o Berimbau.

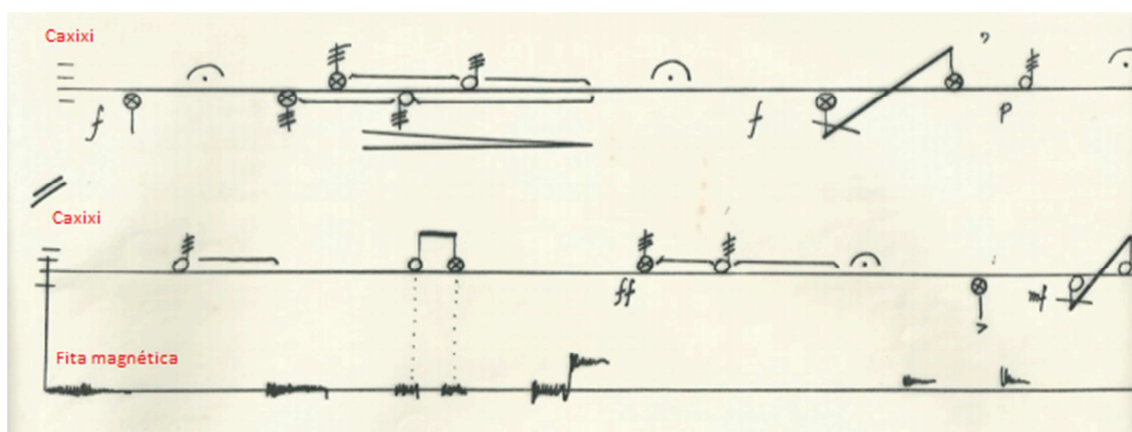


Figura 54: Exemplo onde o Caxixi aparece sendo tocado a solo e em seguida com a Fita magnética.

O trabalho desenvolvido por Naná apresenta similaridade com as peças contemporâneas para o Berimbau aqui mostradas como análise. Sua técnica e a forma de como é usada apresentam mesmas características em nível de estrutura musical, performática e pensamento contemporâneo para o instrumento. Em sua música *Mundo Verde* (2001) a forma como é tocada mostra que sua performance tem todo o cuidado técnico de uma peça escrita para o Berimbau contemporâneo, percebe-se que muitos trechos dos efeitos e estruturas rítmicas feitas por ele, põe em uso a exploração do instrumento que muitas delas aparecem nas peças contemporâneas.

Naná conseguiu estipular no Berimbau símbolos que dialogam com contextos culturais dentro de suas músicas. Determinou códigos que tem relação direta com os ouvintes, partindo do princípio onde consegue fazer o ouvinte imergir em sua performance através do dialogo musical, mexendo com seu estado emocional. De uma forma consciente, Naná conseguiu estruturar os materiais desenvolvidos no Berimbau de uma forma que faz uma comunicação de ambientes (contextos) e culturas.

Monteiro (1999) aborda a análise de simbologia orgânica apontando que “*um símbolo orgânico pode ser um mapa de movimento em música*” e seguindo a melhor compreensão afirma:

Na *estesis*, os símbolos orgânicos são modos de compreensão dos eventos musicais como (possíveis, efetivos, memorizados) efeitos emocionais nos ouvintes: eles entendem a música --- e essa obra musical --- como um continuum vital (orgânico), um movimento contínuo, um constante fluxo de tensão plástico. (ibidem)

Os materiais apresentados no Berimbau bem como a forma que eles são trabalhos por Naná dentro de sua maneira de compor, mostra que pode fazer parte desse padrão de simbologia orgânica. Ele usa suas frases e excertos criados no instrumento para ilustrar sensações e identificar ambientes como cenários de florestas ou sensações ritualísticas como, por exemplo, o uso da voz com efeitos junto com o Berimbau, que podem ser classificados pela definição citada por Monteiro (1999) como *símbolos onomatopaicos* e que destaca dizendo, “*Embora eles não aparecem em todas as obras musicais, quando o fazem têm um interesse acrescido e influenciam a compreensão da obra musical.*” diante disso entendemos sua inspiração pela música de Heitor Villa-Lobos, este que foi uma de suas influências⁶⁰ e que tais símbolos citados por Monteiro são muito presentes.

Numa visão mais profunda e direcionada ao Berimbau, nota-se que foi construído em seu trabalho como percussionista, um objeto musical cujo resultado levou a um significado peculiar de linguagem musical, criando uma espécie de rótulo que deu origem a um novo objeto musical. Tal reflexão tem uma proximidade com o processo de ancoragem relacionado aos processos de criação e recepção dos objetos musicais. Sobre esse processo Duarte (2002, p. 131) descreve; “*O processo de*

⁶⁰ Beyer, G. (2007).

ancoragem é aquela pelo qual o objeto emerge na sua recepção, na seleção e organização dos materiais, adquire um sentido e torna-se acessível ao nosso conhecimento, nossa interpretação”. Sendo assim, tendo o seu reconhecimento, o trabalho realizado por Naná se mostra como um novo objeto musical que se revela ao ser reproduzido.

Domenici (2005), sobre o processo de interpretação diz:

O trabalho do intérprete combina a inventividade ao conhecimento e à vivência dos processos que resultam em uma experiência estética – a performance. É o músico que pode fornecer dados sobre as tensões que emergem entre a teoria e a prática, a criatividade e o controle durante o processo de criação artística.

O Berimbau de Naná se conclui atualmente como uma referência que une questões performáticas, o meio de atuação e o seu desenvolvimento como instrumento. Nos tempos atuais, quase toda performance com o Berimbau, de certa forma, passa pelas experiências de Naná como referência inicial, englobando aspectos sonoros e performáticos. Seu trabalho e visão no instrumento assumiu o posto de material necessário para intérpretes e compositores, que por fim usa seu trabalho como apoio (alguns talvez não use por completo, mas sim como uma referência de ideias) sendo um estímulo ou até mesmo um acesso a essa nova linguagem que o Berimbau propicia. Tal dinâmica desse instrumento que despertou assim o desenvolvimento desse trabalho, levando a reflexão da importância e da comunicação desse instrumento com diferentes vertentes da música, dialogando com diferentes meios, sendo eles ambientes tradicionais e regionais de culturas e/ou ambientes contemporâneos com ou sem o uso de interfaces eletrônicas, afirmado aqui como o trabalho de Naná esta inserido nesses meios.

6. Conclusão

Diante da contextualização sobre o Berimbau que foi apresentado nesse trabalho, percebemos que estamos abordando um instrumento que esteve em contato com diversas culturas espalhadas pelo mundo. Notamos que o Berimbau (ou Arco musical como assim chamado em algumas culturas) percorreu um caminho que teve início na pré-história e que se mantém ativo musicalmente até os dias atuais. Obviamente que essa reflexão desperta um interesse em conhecer melhor esse instrumento tão antigo e que ainda se faz presente em nosso meio. Sendo assim, como todo esse caminho e desenvolvimento, destacamos aqui o valioso trabalho de Naná Vasconcelos, sendo ele um músico que desenvolveu uma técnica específica de exploração e virtuosismo para o mesmo, contribuindo com a projeção do Berimbau para outros meios musicais.

Com a sua trajetória e seu distanciamento do cenário da capoeira e direcionando para o trabalho de Naná, foram mostradas aqui formas de execução usadas pelo percussionista e que a mesma tem possíveis ligações com a linguagem desenvolvida neste instrumento no cenário contemporâneo. Dentro desse percurso do Berimbau, vimos que as formas exploradas por Naná desencadeou numa nova possibilidade de linguagem para o instrumento, sendo a mesma uma referência para futuros intérpretes.

O presente trabalho abordou parte do uso do Berimbau na música ocidental, que destacou alguns lugares de uso na África bem como seus diferentes tipos de nomes nesse continente. Destacou também sua introdução no Brasil e os tipos de Berimbaus presentes nesse país e que foi colocado aqui como objeto de estudo o Berimbau-de-barriga, assim chamado antigamente, sendo o mesmo caracterizado hoje em dia somente com o nome de Berimbau.

Analisando o trabalho do Berimbau assim como sua prática pelos mestres de capoeira, percebemos que seus toques sempre tiveram muitas imprecisões em suas reproduções e, que tais imprecisões de certa forma, não acontecem nas outras vertentes da música desenvolvida no Berimbau, como por exemplo, o Berimbau contemporâneo. Como forma de fundamentar a pesquisa, foram selecionadas peças escritas para o Berimbau contemporâneo onde nelas aparecem explorações das partes do instrumento e formas virtuosísticas sólidas de se tocar o mesmo. Tais exposições de materiais foram

comparadas com as formas desenvolvidas dos materiais de Naná, evidenciando que sua técnica e forma de pensamento no Berimbau já estavam dentro da linguagem contemporânea desenvolvida posteriormente.

Sendo assim, diante do material exposto nesse trabalho, percebemos como a técnica e desenvolvimento do Berimbau de Naná esta ligado com a linguagem contemporânea do instrumento. A sua técnica e a forma como é aqui destacada mostra que esta totalmente imersa na linguagem contemporânea, apresentando características muito próximas ou até mesmo iguais em nível de desenvolvimento, de estrutura musical e nível performático.

Referências Bibliográficas

Adorno, T. W (1996) *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. Os Pensadores. Textos Escolhidos. Editora Nova Cultural. São Paulo.

Alves, A (2011). Fusão estilística nas Variações Rítmicas, Opus 15 de Marlos Nobre. In: *Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance* Universidade de Aveiro. Maio de 2011. Acessado em 22 de Março de 2016. Disponível em <<http://performa.web.ua.pt/11.html>>.

Barros, J. D'Assunção (2006). Música Indígena Brasileira – Filtragens e apropriações históricas. In: *Projeto História – Polifonia e Latinidade*. Revista do programa de estudos pós-graduados de História. V. 32. Junho 2006. Pág. 153 – 169. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Acessado em 9 de Fevereiro de 2016. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/197>>.

Beyer, G (2004). *O Berimbau: a project of ethnomusicological research, musicological analysis, and creative endeavor*. Dissertation. New York. Manhattan School of Music.

Beyer, Greg (2007). Naná Vasconcelos - The Voice of the Berimbau. *Percussive Notes*, #51. October. Pág. 48-58.

Contier, A, D (2004). O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/Novembro/Dezembro vol. 1, ano 1, nº1. Acessado em 9 de Fevereiro de 2016. Disponível em <www.revistafenix.pro.br>.

Demeneck, B-H (2013) Naná Vasconcelos - o berimbau global. *Revista Internacional de Folkcomunicação – RIF*. v. 11, n. 22. 2013. Pág. 160 – 173. Acessado em 21 de Dezembro de 2015. Disponível em <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1599>>.

Domenici, Catarina (2005). *Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea*. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Julho. Acessado em 8 de Fevereiro de 2016. Disponível em

<http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/comunicacoes.htm>.

Duarte, M. A (2002). Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. In: *Em Pauta* - v. 13 - n. 20 - junho 2002. Pág. 123.

Ferreira, J. F. T. S (2012). *Tecnologia de Apoio em Tempo-Real ao Canto - Relação entre parâmetros perceptivos da voz cantada com fenômenos acústicos objetivos*. Dissertação de Mestrado em Música – Interpretação Artística. Instituto Politécnico do Porto - Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo.

Frungillo, Mário D (2003). *Dicionário de Percussão*. Editora da UNESP & Imprensa Oficial do Estado. São Paulo.

Galm, E. A (2004). *Beyond the Roda: The Berimbau de Barriga in Brazilian Music and Culture*. Dissertation. Middletown - Connecticut. Wesleyan University. Department of Music.

Galm, E. A (2010). *The Berimbau: Soul of Brazilian Music*. University Press of Mississippi.

Gianesella, E. F (2012). *Percussão Orquestral Brasileira – Problemas editoriais e interpretativos*. Editora UNESP. São Paulo.

Graham, R (1991). Technology and Culture Change: The Development of the "Berimbau" in Colonial Brazil. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 12, No. 1, pp. 1-20.

Grout, Donald J. ; Palisca, Claude V (1994). *História da Música Ocidental*. W. W . Norton & Company, Inc. Gradiva. Lisboa.

Hashimoto, F. A. A (2003) *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

Iazzetta, F (2001). *O que é a música (hoje)*. I Fórum Catarinense de Musicoterapia. Florianópolis. Acessado em 8 de Fevereiro de 2016. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/texto.html>>.

JR, L. A (2007). *O ritmo da mistura e o compasso da história: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Kerr, D (2011) A música no século XX. *Caderno de Formação. Bloco 2 – Didática dos conteúdos*. Vol. 5. Pág. 56-64. UNESP. Conteúdos e didáticas de artes. Editora Cultura Acadêmica. São Paulo.

Lopes, E (2012). *A análise rítmica: uma perspectiva da percepção no contexto do século XXI*. In: Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Teoria e crítica e música na atualidade. Rio de Janeiro. Acessado em 22 de Março de 2016. Disponível em <<http://ppgm.musica.ufrj.br/images/sim/anaisIISIM-UFRJ2012.pdf>>.

Lunsqui, A (2009). *Rhythm and Globalization: Aesthetics, Culture, and Creativity in Contemporary Classical Music*. Dissertation. United States. New York. Columbia University.

Mason, O. T (1897). Geographical Distribution of the Musical Bow. *American Anthropologist*. Vol. 10, No. 11. Novembro. 1897 pág. 377-380. Acessado em 5 de Abril de 2016. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/658525>>.

Mojola, Celso (2000) A interpretação da música contemporânea. *Cadernos do Colóquio - UNIRIO*. Rio de Janeiro. v. 2. Maio de 2000. Pág. 32-35.

Monteiro, F (1999). Interpretação musical: princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objetos de interpretação. In: *Revista Música, Psicologia e Educação, CIPEM*. Escola Superior de Educação, Porto. Acessado em 8 de Fevereiro de 2016. Disponível em <<https://cipem.wordpress.com/revista/revista-1999-nº-1/>>.

Muller, J (2012). *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present, and Inspiring the Future*. Dissertation. Arizona. Arizona State University.

Oliveira, M. E (2014). *A re-contextualização do berimbau em Íris, de Alexandre Lunsqui: considerações estéticas e de performance*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Agosto de 2014. Acessado em 25 de Março de 2016. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3105>>.

Rego, Waldeloir (1968). *Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico*. Editora Itapoan. Salvador.

Robinson, N. Scott (2000). Naná Vasconcelos: The Nature of Naná. *Modern Drummer* 24. nr. 7. Julho 2000. Pág. 98–102, 104, 106, 108.

Rocha, F. O (2008). *Works for percussion and computer-based live electronics: aspects of performance with technology*. Dissertation. Canada. Schulich School of Music. McGill University.

Rodrigues, R. N (2010). *Os Africanos no Brasil*. Biblioteca Virtual de Ciências Humanas. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro. Acessado em 9 de Fevereiro de 2016. Disponível em <<http://www.bvce.org.br/>>.

Santos, A. H. S. C (2012). *O planejamento da expressividade na música contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade de Brasília.

Shaffer, K (1977). *O Berimbau-de-Barriga e seus toques*. Fundação Nacional da Arte. FUNARTE. Rio de Janeiro.

Simões, R. M. A (2008). A performance ritual da roda de capoeira angola. In: *Revista Textos do Brasil*. Dezembro 2008. Edição nº 14. Acessado em 29 de Janeiro de 2016. Disponível em <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos>>.

Tullio, E. F (2005). *O Idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras selecionadas*. Tese de Mestrado em Música. Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas.

Websites visitados

<http://brasileiros.com.br>

<http://www.zivkovic.de>

<https://www.ufpe.br>

<https://www.ecmrecords.com>

<https://www.grammy.com>

<http://www.arcomusical.com>

<http://www.marlosnobre.com.br>

<http://www.lccseko.com>

CDS

Barbieri, G. (real.) (1971) *Fenix* [LP] Nova Iorque. BMG.

Cherry, D., Vasconcelos, N., Walcott, C. (real.) (1979) *Codona* [CD] Alemanha. ECM Records.

Cherry, D., Vasconcelos, N., Walcott, C. (real.) (1981) *Codona 2* [CD] Alemanha. ECM Records.

Cherry, D., Vasconcelos, N., Walcott, C. (real.) (1983) *Codona 3* [CD] Alemanha. ECM Records.

Gismonti, E. (real.) (1977) *Dança Das Cabeças* [LP – CD] Alemanha. ECM Records.

Gismonti, E. (real.) (1978) *Sol Do Meio Dia* [LP] Alemanha. ECM Records.

Gismonti, E. (real.) (1984) *Duas Vozes* [CD] Alemanha. ECM Records.

Metheny, P. & Mays, L. (real.) (1981) *As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls* [CD] Alemanha. ECM Records.

Nascimento, M. (real.) (1973) *Milagre dos Peixes* [LP] Brasil. EMI – ODEON.

Nascimento, M. (real.) (1970) *Milton 1970* [LP] Brasil. EMI – ODEON.

Vasconcelos, N., Angelo N., Novelli (real.) (1971- 1972) *Africadeus* [CD] France. Saravah

Vasconcelos, N. (real.) (1972) *Amazonas* [LP] Brasil. Philips

Vasconcelos, N. (real.) (1979) *Saudades* (concerto de berimbau e orquestra) [LP – CD] Alemanha. ECM.

Vasconcelos, N. (real.) (1986) *Bush Dance* [LP - CD] Estados Unidos. Antilles.

Vasconcelos, N. (real.) (1994) *Contando Estórias* [CD] Brasil. Velas.

Vasconcelos, N. (real.) (1997) *Fragments: Modern Tradition* [CD] Estados Unidos. Tzadik.

Vasconcelos, N. (real.) (1999) *Contaminação* [CD] Brasil. M. Officer Estúdio

Vasconcelos, N. (real.) (2001) *Minha Lôa* [CD] Brasil. Net Records


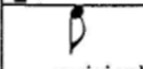
Vasconcelos, N. (real.) (2005) *Chegada* [CD] Brasil. Azul Music.

Vasconcelos, N. (real.) (2006) *Trilhas* [CD] Brasil. Azul Music.

Vasconcelos, N. (real.) (2010) *Sinfonia & Batusques* [CD] Brasil. Estúdio Carranca.

ANEXOS A – Bula da “Cadência para Berimbau” (1980) – Ney Rosauro

Escrita para o berimbau

Corda solta (String)	Moeda junto com a corda Coin and string together
	
	
	
	

ANEXO B – Solo do Berimbau feito no fim da música “O Homem de Sucursal”

21

O Homem De Sucursal
from the album, *Milton*, (1970)

Music by Milton Nascimento
Berimbau played by Naná Vasconcelos
Transcribed by Greg Beyer

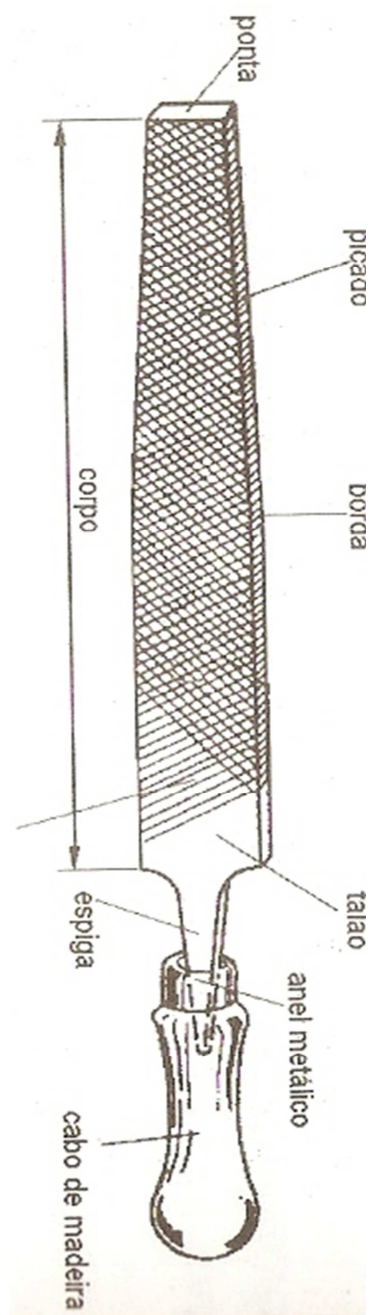
Berimbau solo
(1:49)

Berimbau

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with more rhythmic patterns, including triplets. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fifth staff is a continuous stream of eighth notes with accents. The sixth staff concludes with a final measure rest and a double bar line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplet markings.

©2004 Arcormusical

ANEXO C – Imagem da ferramenta Lima como solicitado na peça de Tim Rescala.
Imagem usada como exemplo de ferramenta a ser usada.



APÊNDICE

TRANSCRIÇÃO “MUNDO VERDE” (1997)